GOLDONI E LA COMMEDIA DELL'ARTE

Dott. OLGA MARCHINI-CAPASSO

GOLDONI

E LA

COMMEDIA DELL'ARTE

Comœdia est imitatio vitæ, speculum consuetudinis, imago veritatis.
Cic., *Frag.*

. . . . . . il nous faut en riant instruire la jeunesse, reprendre ses défauts avec grande doucer, et du nom de vertu ne lui point faire peur.
Molière, *École des maris.*

BERGAMO
STAB. TIPO-LITOGRAFICO FRAT. BOLIS
1907

AL MIO POVERO PAPÀ

IN RICORDO DI AFFETTO SEMPRE VIVO

E DI TENERISSIMA RICONOSCENZA.

AVVERTENZA

Gli autorevoli critici italiani e stranieri che vanno illustrando ogni dì più preziosamente la vita e le opere di Carlo Goldoni si trattengono per solito su tutta la vastissima opera sua, parlando diffusamente della parte creativa e di quella riformatrice, ma intorno all'originalità dell'una e dell'altra espongono soltanto brevi giudizî personali e un po' discordanti.

La critica francese e i suoi seguaci non vedono in Goldoni che un pedestre imitatore di Molière e gli negano ogni spontaneità; una nuova corrente di critica modernissima invece (1) *mira giustamente a gettar acqua sul fuoco, affermando essere l'opera goldoniana in istretto rapporto con quella Commedia dell'Arte tutta italiana, ch'egli stesso mostrò di di-*

---

(1) *La nuova e recentissima critica goldoniana, quasi tutta italiana, annovera, oltre i varî articoli e studî di* E. Maddalena, *alcuni importanti ed ottimi lavori a cui il presente viene ad aggiungersi. Per la vita e le opere in genere vedi* G. Caprin, Carlo Goldoni, Vita ed opere, *con introduzione di G. Mazzoni, Milano, Treves, 1907* — G. Ortolani, Della Vita e Dell'Arte di G. Goldoni, *Venezia, Istituto d'Arti Grafiche, 1907; per l'opera goldoniana vedi* M. Ortiz, Il canone principale della poetica goldon. *in Atti. Accad. Arch. e Lett. XXIV, Napoli,* id., La cultura del Goldoni, *in Gior. stor. It. 1906, pag. 70 e seg.* — C. Musatti, I drammi musicali di C. Gold., *1902:* id. *Dal vocabolario veneziano di C. Goldoni* in Ateneo Veneto, genn. febb. 1906 — L. Falchi, Intendimenti sociali di C. Goldoni, *Roma, 1907,* ecc.

sprezzare. Questo però non venne finora in chiaro modo dimostrato: nessuno, fra tanti studì generali e particolari, ha preso ad analizzare pazientemente l'opera iniziale di Goldoni, per scoprirvi in primo luogo le successive fasi per cui passò la sua idea artistica prima di prendere forma definitiva e giungere all'opera buona, in secondo luogo tutti i rapporti che l'opera iniziale può avere con la tradizione dell'Arte e i quadri del mondo reale.

Tale ricerca dovrebbe trattare del legame in generale fra i quattro elementi costituzionali della Commedia dell'Arte e della Commedia del Goldoni, nei caratteri, negli intrecci, nel dialogo e nella sceneggiatura, al fine di stabilirne le più evidenti relazioni. Fissato con ciò che cosa fece il Goldoni rispetto alla Commedia dell'Arte, passare a dimostrare via via come fece e quando fece.

L'una e l'altra cosa io mi propongo di fare nel presente lavoro, intendendo di illustrare non il valore assoluto, ma il relativo di quella parte più oscura dell'opera goldoniana che generalmente si trascura, essendo tuttavia l'unica fonte sulla quale si possa studiare se vi sia originalità in Goldoni, e di quale genere essa sia.

Soltanto analizzando questa materia in particolare si potrà con maggior sicurezza assurgere all'idea generale intorno alla migliore produzione goldoniana, che se copiò unicamente dal Mondo e dal Teatro, sarà bene vedere di quale Mondo e di quale Teatro si giovò veramente.

PARTE PRIMA.

I.

Le Maschere dell'Arte e i Caratteri Goldoniani.

Venezia, che in Italia fu la culla più antica delle Maschere, fu la città che le vide prima morire per opera di Carlo Goldoni, il quale, prendendole quasi come le trovò nella Commedia dell'Arte, riuscì a sostituirvi i varii caratteri della sua commedia scritta, alcuni dei quali creò di nuovo e alcuni fece sbocciare dalle maschere stesse. Queste accolte dapprima nella loro grossolanità naturale, modificò appena con pochi mutamenti della parte più convenzionale e strettamente tipica, aggraziò via via con sfumature di caratteri tolti dall'osservazione diretta della realtà finchè, estinto con la maschera e col nome ogni avanzo inutile ed istrionesco del tipo, potè incarnare in esse del tutto i varii caratteri comici, elementi di quella satira ora gioconda, ora severa che in Goldoni diede sopratutto, è vero, la rappresentazione del ridicolo particolare, ma qualche volta risalì anche a quanto fu difetto generale dell'anima, dell'educazione e dei costumi degli uomini almeno del tempo suo.

Il teatro goldoniano trascura in generale le Maschere che non appartengono alla satira regionale veneziana, e quindi dà un posto oscurissimo al Dottore e al Capitano, predilige invece e rimaneggia con varia cura le maschere dialettali; e tra queste primeggia il veneziano Pantalone il quale, pur mostrandosi esteriormente come nell'Arte sotto la sua assisa scarlatta e la ridicola maschera, prestamente appare per il carattere sostanziale ringiovanito nei costumi, e rinsavito di mente, e finisce per rappresentare il tipo della saggezza che deriva dall'esperienza. Esso punge seriamente, in mezzo alla gaiezza dell'invenzione fantastica, quanto di corrotto e di ridicolo appare nell'aristocratico settecento, e con la voce d'una schietta e semplice coscienza popolare senza precetti di scuola, senza argomentazioni sublimi, grida contro ogni errore, ogni vanità, ogni stoltezza, « no se pol, no par bon, » e contro ogni colpa « no se deve, no vogio. »

Siano le Maschere come ancora si disputa una derivazione diretta dalla Grecia e da Roma (1) o siano piuttosto come preferisco di credere con altri (2), un prodotto tutto nazionale italiano, spuntato in tempi recenti per le diverse regioni d'Italia con pochissime e solo apparenti attinenze con le Maschere antiche, produzione di continue tendenze di razza, espressioni sintetiche di un dato carattere,

(1) M. Sand, *Masques et Buffons*, 1860. L. Riccoboni *Histoire du Theatre Italien*. Paris, 1731, pag. 3 segg.

(2) Dott. L. Stoppato, *La Commedia popolare in Italia*. Padova, 1887, pag. 57 segg. — F. Galanti, *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*. Padova, 1882.

di una data classe, di un dato errore: certo è ch'esse percorsero gaiamente l'Italia e portarono anche fuori di questa, a distanza di secoli, nella gaiezza della farsa dilettevole la nota caratteristica del genio latino.

Ed ecco Pantalone, che può chiamarsi la Maschera fondamentale del teatro goldoniano, trovato dal nostro autore nell'Arte dopo parecchi secoli di vita, vivissimo nel gusto del pubblico, e specialmente bene accolto da quello fra il quale era nato, con carattere rispecchiante un costume e una tradizione puramente veneziana, uscendo poi nel Bolognese e nella Toscana, indi per tutta Italia e fuori di questa, a rappresentare per molto tempo il vecchio mercante semplice e di buona fede, sempre innamorato e sempre ingannato. Veramente anche nell'Arte egli aveva avuto tre età: quella originale, in cui nacque traendo il suo nome dai *Pantaloni* veneziani, antichi mercanti così corrottamente chiamati dai pianta-leone, perchè in tutte le terre di nuovo acquisto mettevano in marmo lo stemma pubblico del Leone alato in segno del loro dominio; e portando la semplice caratteristica di vecchio stupido e innamorato, zimbello eterno di donne, di rivali, e di servi: più che padre era marito o amante, e del suo carattere buffonesco può darci un'idea il vederlo in uno degli scenarii più antichi rappresentato « tenuto sulle spalle a braghe calate dallo Zanni, e frustato a nudo da Lidia sua moglie ».

Ad un certo punto però diventa padre, e noi lo vediamo un secolo dopo assumere la dignità di buon padre di famiglia, uomo d'onore, molto

geloso della sua parola, talvolta severo coi figli; diventato noioso, e predicatore, è tuttavia soggetto a farsi ingannare, egli filosofeggia con linguaggio sguaiato su le « opinion eronee de l'homo e sul cattivo uso che costù animal razonevole fa de la so razon; sulla natura de l'homo che se fabrica desgusti e vive in continue borasche; su alcune opinion diaboliche de questo, quella fra le altre intorno alle corne che nassono all'homo in virtù dei spassi de le mojere, onde l'honor, premio de la vertù all'uomo vertuoso, può venir tolto dalle azion vituperose de la dona, ...
. . . . ecc., . .
su le varie resoluzion de l'anema che genera le varie e stravaganti opinion de li homeni ecc., ecc., » e il suo carattere è quello di un padre pedante, non più di un amante ridicolo (1). Ma pare che all'epoca del Riccoboni egli riprendesse il suo vecchio tipo di vecchio rimbambolito e lascivo, se l'autore nota come regola per chi rappresenta questa parte che abbia ad imitare « un vecchio cadente che però voglia affettare la gioventù; il quale può premeditarsi qualche cosa, avvertendo che cavi la risata a suo tempo con la sodezza e gravità, rappresentando una persona matura che tanto più si fa ridicola, in quanto, dovendo esser persona d'autorità ed esempio agli altri, colto dall'amore, fa cose da fanciullo, potendo dirsi *puer centum annorum* »: onde il popolo veneziano, facile ad abbandonarsi all'epigramma sconcio, per irrisione gli deve aver

(1) D. Bruni, *Prologhi di L. B.* Torino, 1621.

dato appunto il sopranome di Bisognosi, ovvero sia vecchio cadente sempre in voglia come i bambini di soddisfare a poco puliti bisogni.

Tale lo trovò Goldoni, caricatura di un vecchio mercante libidinoso, gonzo e rimbambito, rivestito dell'abito rosso a lunga tunica d'indiana e delle pantofole turche, simbolo dei commerci in oriente, ridotto a puro fantoccio senz'anima « vecchio querulo e lascivo, d'una comicità bassa ed impudica ». (1)

Ma ben presto egli passò nella sua Commedia a rappresentare un carattere di serietà sostanziale: onesto, di gran cuore, laborioso, senza avarizia, senza libidine, l'incarnazione del buon senso borghese, pronto a cogliere tutto ciò che è vizioso o nocivo, ed a trarne una morale utile ed umana, dedotta dalla realtà di una filosofia pratica e di una mente in perfetto equilibrio. Fiero nemico del vizio, si accende talvolta e castiga con la parola acerba e col risolino sprezzante i portati fatali della moda corrotta e del malo costume, passando dal tono brusco di chi ha corretto un vizio pericoloso, alla dolcezza indulgente di chi lascia correre una debolezza scusabile.

Onde noi lo vediamo nemico giurato di Lelio parassita, maldicente ed ipocrita, che s'insinua nel cuore della dama con l'arte sottile di Tartufo, non poterlo soffrire e non saperlo tacere, tanto da ribattergliele tutte a viso aperto, con l'aria dell'uomo che sa dirle, e vuol dirle, e deve anzi dirle tutte.

---

(1) G. Caprin, *Carlo Goldoni* Vita ed opere, Milano, 1907, pg. 273.

No, egli pensa, bonariamente, amar le donne non è gran male, correre loro dietro nemmeno, anch'egli lo ha fatto quand'era giovine, e. . . ahi! qualche volta anche adesso, ma solo quando capita, e non certo alla maniera di Lelio che v'impegna tutta la vita, passando dal gabinetto di teletta al salotto, dal passeggio al teatro, sempre fedele e sempre schiavo d'una damina stravagante e capricciosa che lo fa correre con la cagnolina sotto il braccio, pronto con le boccette delle essenze e con la tazza della ciocciolata.

Pantalone non disprezza le donne, tutt'altro, ma non vorrebbe passare la giornata accanto ad una bella donna, piuttosto che al suo banco a contrattar dei broccati col mercante persiano. È ricco e allegro e in quanto alle donne è piacevole assai nella coscienza dei loro sentimenti e dei suoi meriti, e raggiunge il colmo del più fine umorismo quando, senza abbandonarsi alle fantasticherie della dolce giovinezza passata, dice tuttavia col più galante e garbato accorgimento « *adesso che son vecio son seguro che le me burla* ed aggiunge con una giovialità incantevole : « *epur me piase de esser burlà ; se me vardo in specio vedo che son arso e increspà, epur, quando una dona me dise che paro zovene ghe credo, e la me dà gusto, e procuro recompensar co qualche regaleto la burla che la me dà* ».

Scintillante e viva figura di vecchietto buontempone, arzillo e spiritoso uscito dall'antico buffone tutto ridicolo, perpetuo zimbello delle donne! Come mutata la sua libidine *di puer centum annorum* con

quel grazioso « *ghe credo e la me dà gusto* » temperato da quello scherzoso e assennato « *son seguro che le me burla* » – il suo cuore invecchiando tra i gravi affari della mercatura ha conservato un piccolo debole di gioventù, è diventato la cicala di settembre, il canto della quale non rimpiange, nè richiama, ne invidia, ma soltanto ricorda tra le brezze d'autunno gli ardori del luglio con estasi dolce; non tanto dolce però da turbare il lucido intelletto e l'inesauribile ilarità.

« *Che sia la verità* » egli soggiunge poco appresso, *lasso in sto momento la più bela conversazion del mondo per andar a conchiuder el negozio col mercante persian* » e rivedendo il lampo di qualche giocondo fantasma passato, con un compiacimento che è di grande comicità, si ripromette di raccontare « *quanto ha navegà nel mar de Cupido, quante burasche ha passà, in quanti scogli ha urtà, quante volte ha ciàpà porto, e quante altre, credendo de navegar con un bon bastimento ha fatto naufragio e ha quasi perso el timon* ».

Però, dove si tratti di morale domestica, o di vizii profondi dell'anima o del costume che mettono in isfacelo con la famiglia la società, Pantalone smette lo spirito mitemente bonario e passa alla botta frizzante e anche alla rampogna amara; nè più si accontenta di essere un osservatore indulgente delle umane fralezze, ma diventa aspro e quasi violento con Florindo marito compiacente che lascia sua moglie « *dele ore e ore sentada sul sofà col cavalier a revoltar i oci, con le man in man e a parlarse in recia* », e gli insegna volentieri e

senza complimenti, egli che con le donne mostrasi ancora tutt'altro che duro, che *le done xe come la pasta da far el pan, o tropo tenera o tropo dura o bazzotta ; e co la xe dura ghe vol la gramola e boni brazzi de gramolar !* »

Nè è meno rigido verso le « *grandeze de boca e povertà de scarsela,* « *i baloni de vento* » ed ogni altra vanità mondana importata dalla moda e dannosa al buon costume ; ed è per ciò che fa la voce grossa a Rosaura che per « *metarse in fio* » ha voluto comandare e spadroneggiare sul marito ed avere l'appartamento elegante, la sala d'udienza, il tavolino da giuoco, il cavaliere ; lo ha rovinato e messo in ridicolo, ed ella stessa è divenuta oggetto di pubblico riso, mentre da figlia di ricchi mercanti avrebbe potuto contare la gloria di molte generazioni, di onesti e intelligenti lavoratori.

E dovunque, in ogni caso in cui si mostrino menzogne, ipocrisie, sogni di vana grandezza, aspirazioni ridicole od inutili, consuetùdini irragionevoli e corrotte, egli non cessa di ripetere con l'occhiolino che ride e che disprezza che « *per far quel che fa i altri se se precipita, se se descredita ; a cossa serve le zogie che costa un tesoro e che tien morto un capital che podarave frutar ? Perchè se va in malora, perchè se falisse ? per far quel che fa i altri ; e per far quel che fa i altri s'à da far mal ; scusa debole e fiaca che no fa altro che colorire in te i omeni la mala inclinazione !* »

E non è questo il più alto grado di nobiltà cui assurga ancora il Pantalone goldoniano ; ne abbiamo

fra i tanti qualcuno [1], che veramente bisogna chiamar d'eccezione, privo affatto d'ogni carattere comico, e diventato per certi atteggiamenti gravi, quasi un personaggio da dramma serio. Questo non costituisce una maggior perfezione artistica, ma è l'ultima delle gradazioni attraverso le quali vediamo passare l'antico buffone dell'Arte, prima di giungere alla dignità di carattere comico.

Eccolo dunque ad un certo punto, spenta la gaiezza d'ogni sorriso, perduta ogni simpatia antica e nuova per il bel sesso, nemico giurato d'ogni donna che chiama inevitabile fonte di male. Non è più nemmeno mercante, o almeno la mercatura non è più la sua occupazione principale; egli è un uomo politico, a capo di una società segreta di liberi pensatori; non abita nemmeno più a Venezia, ma a Bologna, ed ha un carattere serio, grave di cospiratore in tutta regola.

La società ha bandite le donne per tenerne lontane le gelosie e gli intrighi, ed egli è il primo a scoprire l'inganno che queste tramano, per poter rompere il mistero, e giunge a strappare le chiavi di mano a Corallina, che, travestita da uomo è sul punto di entrar a spiare ciò che fa quella compagnia di uomini tenebrosi e selvaggi.

Pantalone è qui senza dubbio al limite estremo della sua vita di Maschera; un poco ancora ed egli avrà smessa la veste scarlatta, deposta la ridicola barba, il berretto basso, rotondo, la larva del viso, il corsaletto e le pianelle; non sarà più

(1) Nelle *Donne curiose.*

che il « caratterista » del nostro teatro moderno, colui che ha di fisso soltanto il carattere della vecchiezza, ma dei vecchi può rappresentare l'avaro, il geloso, il bizzarro, il rustico, il brontolone, il burbero benefico, il prudente, lo stravagante, la virtù o il vizio insomma, o il vizio e la virtù insieme nei caratteri doppi, i più comici che si abbiano anche in natura; tutto ciò infine che alla vecchiezza appartiene, essendo pecca da correggere, difetto da riparare, o virtù da seguire.

Un poco ancora, ed egli sarà diventato il rustego Lunardo [1] che non ha rotta l'antica tradizione del Pantalone mercante veneziano, padre di un folletto di figlia che sa ingannarlo. Egli però non sarà più padre soltanto per lo svolgimento di un intrigo piacevole e complicato, il cui umorismo sorge dal confronto della tirannide sciocca dei vecchi colla furberia accorta dei giovani, lo spirito del carattere starà nella profondità della satira rivolta per mezzo suo contro costumi in contraddizione con lo spirito dei tempi.

Sulla scena Lunardo è ancora il vecchio gonzo la comicità del quale è però rinforzata dalla sua pretensione di essere una gran testa, un prudente marito, un perfetto educatore; è padre, non di una famiglia pur che sia, che basti a fornire i personaggi dell'intrigo, ma di una famiglia che riproduce tutto il caratteristico di una vecchia casa veneziana di grassi mercanti borghesi, dove l'ideale è quello

(1) *I Rusteghi.*

« *de magnar ben, dei boni capponi, delle bone polastre e dei boni straculi de vedelo, a casa soa senza strepiti, senza sussurri, senza nissun che intriga, senza muggier che comanda, dove i fioi sta da fioi, e le pute sa far de tuto, fina lavar i piatti* ».

E la sua parlata popolare ha lepidezze di un colore così proprio, da corrispondere in tutto al nuovo contenuto del tipo e da contrastare vivamente con quella del Pantalone dell'Arte che doveva parlare il veneziano, da vecchio ebete e laido solo per tradizione, senza alcuna piacevolezza caratteristica.

Quale tesoro di maniere vive, sonanti su tutte le bocche del tempo suo, adopera invece il nostro Rustego! Quali idiotismi efficaci, rispecchianti anima e costume, non gli dette il nostro Goldoni, da quel raccoglitore avido e vigile di verità che fu; a lui, ch'è il protagonista non solo, ma anche agli altri tre rusteghi: Canciano, Simon e Maurizio, sfumature diverse dello stesso carattere, ombreggiate e rilevate ciascuna in un modo delicatamente diverso!

Più tardi il Vecchio goldoniano toccherà l'ultima perfezione del tipo, smettendo anche di essere mercante e veneziano (1); quando dalla trattazione delle varie tinte di uno stesso carattere disposte in personaggi diversi, come nei Rusteghi, Goldoni passerà alla trattazione di due caratteri opposti in un medesimo personaggio, ottenendo un tipo

---

(1) Nel *Burbero Benefico*.

di Vecchio a carattere doppio, di cui l'esempio sommo è il Burbero. Ed ecco la vecchia maschera che fusasi e perfezionatasi coi caratteri molteplici di tanti Vecchi osservati realmente nel Mondo è giunta alla forma definitiva di un carattere vero e teatrale ad un tempo; ecco quanto dal corpo bambolesco e logoro del Pantalone potè uscire con anima nuova e robusta, atta « *a far impressione sugli animi, a destare meraviglia e riso, e quel tal dilettevole solletico dell'uman cuore, che nasce principalmente dal trovar nella Commedia che ascoltasi effigiati al naturale e posti con buon garbo nel loro punto di vista, i difetti e il ridicolo che trovansi in chi continuamente si pratica* ». (1)

Oh! il solletico del cuore, la dolce commozione provata ridendo, alle subite ire con subite paci del Vecchio collerico ed infinitamente buono ad un tempo, che s'adira perchè la collera non gli dura quanto egli vorrebbe, che accarezza con le lagrime agli occhi il servo che con un impeto d'ira ha spinto a terra (2), che all'apparire di Madama Dalancour, femmina vana, presuntuosa, civetta, con la quale è sommamente sdegnato, spezza una sedia e se ne va in segno di profondo disprezzo, per finire ad intenerirsi del suo pentimento e soccorrerla inquieto e commosso nel suo deliquio finale. (3)

---

(1) C. Goldoni, *Commedie* T. I — Pesaro, Gavelli, 1753 — Prefaz. — pag. 28.

(2) *Burbero benefico*. Scena XXI - Atto II.

(3) Scena IX - Atto III.

Sparita anche nella favola ogni traccia d'inganno ridicolo: Valerio ed Angelica si amano di nascosto, ma nessuna burla ordiscono per prendersi gioco del Vecchio Geronte; l'equivoco di Dorval ch'egli crede di aver fidanzato ad Angelica col pieno consentimento di questa, non è dato dal garbuglio dei fatti strani, tessuti dai giovani per deludere la sua stupidaggine, ma esce spontaneamente da uno dei tratti più belli del suo carattere: la soperchieria apparente, per cui sembrerebbe volesse far violenza a tutti ed in tutto, mentre in realtà non sa far male ad una mosca.

La cocciutaggine chiusa e fredda del Rustego, oggetto, ciò nonostante della sua interna compiacenza, si è mutata nel Burbero in un'asprezza di cui egli spesso ha coscienza, di cui si vergogna e che tempera con la beneficenza che riversa su figli, su amici, su servi, su quanti hanno un'ombra di sofferenza. I suoi scatti di collera, spezzati da altrettanti improvvisi intenerimenti di cuore, sono una vera novità nel carattere; anche Lunardo borbotta talvolta fra i denti, non ostante le sue durezze rivolto alle donne · *ghe vogio ben assae' ghe ne vogio assae, ma in casa mia no gh'è altri paroni che mi* » -- ma è tutt'altra cosa. Lunardo è, a detto di Marina sua moglie, « *galantomo, amoroso, de buon cuor, ma molto sotilo* », il suo buon cuore è in lui però cosa secondaria, che fa capolino qualche volta, ma senza alcun risalto; la sua comicità è invece tutta riposta nell'esser sotilo, nella sua esagerata pedanteria, cioè: una specie di Pantalone della seconda maniera. Il Burbero ha

serbato del Rustego la qualità, come direbbe la siora Marina « *di essere una bestia* », con la differenza di essere bestia così facilmente ammansabile, da offrire nell'antitesi fra le qualità che mostra, e quelle che in realtà egli ha, il tipo di Vecchio più comico e più compiuto del teatro goldoniano. Egli oltre « *al far impressione sugli animi e destare il riso* » desta veramente spessissimo quel tal « *dilettevole solletico dell'uman cuore* » che è la commozione profonda e deliziosa, suscitata in noi da ogni alta creazione artistica, animata dal caldo palpito della natura.

Ugualmente ebbero vita, nella Commedia goldoniana, sebbene occupando un posto ben più oscuro del Pantalone, i due Zanni, Arlecchino e Brighella, le altre due Maschere dialettali di cui il nostro autore tenne per lungo tempo popolato il suo teatro. Anche in esse cominciò dal correggere solamente il fondamentale carattere, introducendole a poco a poco nella cerchia della rappresentazione realistica, e togliendo loro ogni concezione immorale, finchè giunse a travisarne l'anima, mentre tuttavia le lasciava sotto il nome e l'abito antico, di cui le spogliò quando questi si mostrarono palesemente privi affatto d'ogni efficacia. Accolse quindi il Goldoni dette due Maschere, dapprima nella loro semplice grossolanità, serbando tuttavia di preferenza, fra le ignobili caratteristiche loro, al primo l'ingegnosità e l'astuzia, al secondo la buffoneria allegra.

Uscirono quindi a poco a poco categorie varie di servi, capaci di nascondere perfino sotto la rozza

e semplice veste popolare le più nobili virtù, dal ceppo tradizionale dei Brighella, degli Arlecchini dell'arte. Brighella Cavicchio di Val Brembana, così cred'io soprannominato dai Veneziani dalla voce caichio o cavicchio, in bergamasco *ca'cc*, che sarebbe il foraterra col quale si preparano i buchi nel terreno per piantarvi pianticelle, ovvero il pernio dell'asse della ruota dei cannoni, messo per impedire che essa esca. Cavicchio varrebbe quindi il sostenitore degli imbrogli, il preparatore dell'intrigo, il mezzano per eccellenza, com'è appunto il Brighella disceso dalla parte alta di Bergamo, furbo, ladro, raggiratore, rivale in amore di Arlecchino, intrigante, mezzano di matrimoni, di Arlecchino che è bestia infingarda, paurosa, ottusa di mente, sconcissima nelle parole, costretta a dar saggi della sua abilità a suon di calci, d'onde cred'io fosse dai Veneziani soprannominato Batochio, perchè era il servo bastonato per eccellenza. Dicesi infatti a Venezia ad uno, per ingiuria « batochio da forca » canaglia, schiuma dei ribaldi, feccia, come in senso scherzevole prendere « una batoca » significa prendere una bastonatura ben forte.

Dalla malizia antica del Primo Zanni quindi, « *servo astuto e ingegnoso che spiritosamente attender doveva senza buffonerie al maneggio della favola* » (1) esce qualche tipo di servo scaltro e disonesto, che non si toglie tuttavia dall'ambito della verità, ma più spesso derivano quei servi accorti e di buon

(1) P. M. Cecchini « *Tratti delle Moderne Commedie et avisi a chi le recita* » Padova, Guareschi, 1628.

senso, fedeli amici del padrone, prudenti e pronti a levarlo d'impiccio anche nelle avversità. Dalla buffoneria allegra di Arlecchino esce invece la classe dei servi vivaci, burloni, motteggiatori rapidi dei difetti e dei costumi della società inguantata che servono; e forse dalla sua ingenuità amorosa per la quale spasima ad ogni incontro con Colombina, ritraggono qualche caratteristica gli innamorati sempliciotti che incominciano nei primi drammi giocosi, e finiscono nei tipi più caratteristici e perfetti della Commedia dialettale.

Goldoni non pose certo nel rimaneggiare queste due Maschere, lo stesso studio regolare e successivo che pose nel rimaneggiare il suo Pantalone. Essendo esse in fondo il contentino della plebe più bassa, specialmente delle città Lombarde, finchè portarono dinanzi a questa nome e maschera proprie, non poterono far a meno di ricorrere a quei sali, a quelle facezie, a quelle vivezze di bassa lega, che il nostro autore stesso non sapendo imaginare di suo, rinunciò loro, confessando senz'altro « *riuscir più saporite quando prodotte sono sul fatto dalla prontezza di spirito, dall'occasione, dal brio dell'attore medesimo* ». In realtà esse, apparentemente connesse alla favola, non costituivano invece un elemento tale che giovar potesse veramente allo svolgimento col merito di questa.

Il nostro autore quindi si accontenta, per l'Arlecchino specialmente, di segnare nell'originale di molte Commedie soltanto « *una ragionevole condotta* » che conduca al fine prestabilito della Commedia avvertendo semplicemente ch' egli debba

sostenersi per il carattere come uno sciocco « *nelle cose le quali impensatamente e senza studio opera* », e come accortissimo « *allora quando l'interesse e la malizia l'addestrano, che è il vero carattere del villano* » cercando per l'espressione di « evitare assolutamente le parole e i lazzi sconci che offendono le gentili persone ». (1)

Perciò in quelle Commedie ch'egli preparava dapprima soltanto abbozzate pei comici, lasciando a soggetto le parti delle Maschere, e che vedevano più tardi la luce stese tutte per iscritto (2), non si fatica a riconoscere subito ciò che il Goldoni doveva prendere e ricopiare dagli Zanni della scena, allo scopo di lasciare qua e là una parentesi burlesca, e ciò che invece v'è di suo, nella collocazione e nella condotta delle Maschere medesime, rispetto a tutto il piano della Commedia.

Valga per un esempio una commedia composta nel 45 con appena tre o quattro scene scritte per atto, quelle delle parti serie, e pubblicata, scritta per intero e riveduta dal nostro autore nel 53: *Il Servo di due padroni.* — Egli loda nella prefazione di questa commedia i comici che la rappresentarono all'improvviso nel 45, tanto da dire « *di non aver dubbio a credere che meglio essi l'avessero all'improvviso adornata di quello che egli stesso potesse fare scrivendola* ». Può credersi da ciò che egli rimpolpasse nel 53 l'abbozzo gettato nel 45, con quanto i comici stessi avevano messo di proprio

(1) Pref. al *Servo di due padroni.* Ed. Pesarese, vol. III.

(2) *Servo di due padroni — Famiglia dell'Antiquario.*

nel rappresentarla. Poichè sono certo eredità dei buffi dell'Arte il lazzo d'Arlecchino che rompe una cambiale per disegnare coi pezzi la scalcheria di una tavola, le trovate d'incollare le lettere del suo padrone col pan masticato, di presentare se stesso a Colombina con la quale sta parlando entrando da una porta e uscendo dalla stessa come se fosse un'altra persona, l'equivocare sulle parole e il prendere bastonate di cui scaccia il dolore « *con una scorladina de spale* ».

Spetta certamente invece al nostro autore la novità di farlo graziosamente risaltare a tempo nell'intreccio di equivoci bizzarri e complicati, di guidarlo negli impicci interessanti e varii, d'onde lo toglie con invenzioni graziose, tutta la ragionevole condotta infine, dove nulla d'impossibile e di eccessivamente strano si mostra, ma dove l'agile brio dell'allegro monello, qualche volta « sempio, aloco, papagà », ma più spesso destro e salace, ha campo di creare di suo, lanciando a proposito il motto ardito e la botta frizzante, con la stessa disinvoltura con cui spiccava nella vecchia Commedia un salto o una capriola.

Si accontenta il nostro autore di raccomandare ai suoi Arlecchini l'onestà delle parole; su qualche equivoco decentemente velato pare non badi troppo ed egli stesso lo riproduce nelle sue edizioni stampate, ma su ciò che è sconvenienza palese tanto abusata nell'Arte, prega e scongiura gli Arlecchini medesimi che nell'improvvisare « *abbiano ad astenersi dalle parole sconcie e dai lazzi osceni di cui ride soltanto la vil plebe, mentre le gentili persone si*

offendono ». ([1]) E pur troppo invece nella condizione di non aver spessissimo « *a far altro studio che di piacere all'universale, far correre la gente a teatro e rendere del profitto a chi gli pagava le opere sue* » ([2]) non potè trascurarla come avrebbe voluto nemmeno lui, questa vil plebe che anzi per essa dovette fare in buona parte molte inutili digressioni, spinto dall'ansia di offrirle continue Novità. Onde variò spesso togliendosi dall'opera buona per ricalcare la via falsa, provando ed errando affannosamente, smorzando in sè qualche volta la sicurezza di una personalità geniale, la quale sentita più continuatamente e senza il freno di tristi necessità finanziarie, avrebbe dato all'Italia un teatro meno fecondo, ma senza spezzature e forse tutto appartenente alla grande Arte.

Un' altra Maschera invece che il Goldoni predilesse, e con vero intelletto d'amore rimaneggiò, ottenendo esito felice quanto col Pantalone, fu Colombina.

Per quanto essa non sia una vera e propria maschera, ma soltanto un personaggio fisso della Commedia dell'Arte, è l'unico tipo comico femminile stato per secoli compagno dei servi astuti, e che li abbia seguiti in tutte le loro vicende, con uno spirito presso a poco a loro uguale. Mai sciocca, ma piuttosto malandrina, vivace come Arlecchino, macchinatrice di sotterfugi come

---

(1) Pref. al *Servo di due padroni*. — Ediz. Pesarese, cit.

(2) C. Goldoni. *Fogli sparsi*. Venezia, 1718 - pag. 115.

Brighella, ora s'accosta al tipo del teatro antico essendo sopra tutto mezzana, ora è soltanto fanciulla civetta e birichina, lusingatrice folle e spiritosa, specie nel periodo più recente dell'Arte.

Per tutto questo e per l'importanza del tipo giocoso che rappresenta, come per la infinità di commedie che generò nell'Arte, a parte il grembialino bianco che le darebbe anche la caratteristica esterna dell'abito fisso, ella può chiamarsi una Maschera. anzi stare fra le Maschere più spiritose e più vitali del teatro italiano.

Con Colombina Goldoni snodò le fila più delicate della sua psicologia femminile, bonaria e indulgente in generale verso quanto è difetto nella donna, esaltatrice molto ottimista di quanto è virtù. Trovi pure il nostro cortese autore fra le donne le frivole, le puntigliose, le pettegole, le stravaganti, egli non cesserà di stimare le donne, « la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura (1) » e si guarderà da calcare troppo la mano nell'abbozzarne i profili. In generale ama ed ammira soprattutto lo spirito di Colombina: la sua grazia leggiadra lo affascina, la sua destrezza lo fa sorridere, il suo buon cuore lo commove, e per quanto arrivi talvolta a spargere lagrime vere, quand'ella si trasforma in *incantatrice sirena*, capace di barbaramente ridere del suo pianto (2) sono sfoghi lievi e passeggeri. La civetta più perversa del Goldoni è piena di

---

(1) Pref. alle *Donne puntigliose*, ed. Gavelli, Pesaro, cit.

(2) Pref. alla *Locandiera*, Gavelli, Pesaro, cit.

una grazia così irresistibile ed è designata con una linea così aristocratica, che noi l'ammiriamo anche quando l'autore vorrebbe che le scagliassimo contro tutti i nostri fulmini; ella non tarda inoltre a cedere il posto alla schiera numerosa di fanciulle dabbene, di dame prudenti, di mogli oneste, di amanti accorte e di spirito, che s'affollano accompagnate da una Colombina graziosa e vivace, di lingua sciolta e di cervello sottile.

Ah! qualche volta in mezzo alla miseria quotidiana del palcoscenico, fra tante donne cicalanti, pettegole, ambiziose, volubili, il nostro caro « cortesan » deve pure anche lui aver perduta la pazienza verso il bel sesso ed, arrivato a casa infastidito davvero, deve aver buttato giù di malumore « Le *Donne puntigliose,* la *Donna volubile,* i *Pettegolezzi delle donne,* la *Donna di testa debole,* ecc., ... ma invaso in fondo più da un senso di pietà « *verso i mali che per se stesse le donne si fabbricano, che non vi dovrebbero essere al mondo* (1) » che dallo spirito di una critica acerba. In mezzo alle loro debolezze, ai ripicchi, alle piccole ambizioni loro, egli scopriva pur sempre ciò che scopriva l'Aristo molieresco, il dolore di una legge ingiusta che le condanna in un mondo soffocante di schiavitù. E per quanto a Venezia le donne fossero più libere che altrove, fanciulle, spose, vedove, religiose, esse gli apparivano in istato di pena perpetua (2) per essere ora sotto

(1) Pref. alle « *Donne puntigliose* » Ed. Pesarese cit. vol. IV.
(2) Dedicatoria a F. de' Medici, op. cit.

l'austera disciplina dei genitori, ora sotto quella talvolta asprissima dei mariti, ora, peggio che mai, soggette alla critica e alle osservazioni del mondo; e trovando *di che rallegrarsi di esser nato uomo e non donna*, ritornava all'elogio della virtù e della bontà femminile, giungendo a mutare la perversità di Colombina nella somma abilità di una « Serva amorosa » capace di maneggiarsi delicatamente per il bene degli altri, fedele e pronta ai più alti sacrifici per il trionfo della giusta causa, finissima e nobilissima nel saper nascondere sotto la risata allegra una serietà così sostanziale, da toccare ad un tempo due corde: quella del riso e quella della commozione.

Abbozzi di questa Colombina di nuovo genere, riabilitata e nobilitata coi caratteri di una onesta popolana di cuore, paziente e amorosa, ne abbiamo fino nel più antico teatro goldoniano. Già nei primi melodrammi giocosi, fra una folla di « *pelarine* » (1729) cantatrici scroccone, di « *pupille* » (1733) ingannatrici, di « *birbe* » (1734) raggiratrici, fa capolino qua e là qualche dolce figura di colore delicato, abbozzo primo della più tarda « *Putta onorata* » e di molti personaggi femminili della sua commedia morale, come di tutti i nobili caratteri di donne penetratrici accorte delle umane debolezze, pazienti nel sopportarle, ferme nel volerle correggere e capaci di trovare la via migliore del cuore, anche negli animi più corrotti e più pazzi.

Nell' intermezzo giocoso *Il Gondoliere*, ad esempio, ch'è del 1733, v'è una Betina putta de Cam-

piello, che figura accanto ad un Buleghin barcariol venezian, ricordando in fondo uno dei tanti accoppiamenti di Colombina e Mezzettino sposi nella C d'A.

Lo spirito della donna però non risalta soltanto nelle scenette di gelosia e di corruccio che abbiamo nell'Arte, nè i suoi travestimenti sono fatti al solo scopo di recare delle gradite sorprese, essa se ne giova con intenzione nuova: quella di scoprire e ricondurre sulla retta via il marito traviato, sorprenderlo improvvisamente, e così sconosciuta finger d'invitarlo ad abbandonare la moglie; ma poichè riconosce che egli l'ama veramente, gli concede il perdono, e lo conduce al ravvedimento finale.

La nuova Colombina goldoniana comincia a delinearsi certamente fino da questo momento: il suo carattere si profila e sta benissimo anche sul nuovo fondo di affetti teneri che incominciano a delineare quello speciale tipo femminile tutto goldoniano, in cui scintilla un conoscimento profondo del cuore umano, un' affettuosità dolce e semplice, un'abilità di conquista impareggiabile ([1]). Questo nuovo tipo ideale non mancherà tuttavia di trovarsi accanto alla civetta astuta personificazione della bellezza e dell'amabilità stata un tempo la « Cortigiana » classica, indi discesa nell'Arte con l'abilità di tener a bada più adoratori in un punto, di lusingarli e di raggirarli tutti.

Goldoni non rifiuterà di giovarsi anche di questo secondo tipo, anzi gli farà toccare la più

(1) *Serva amorosa*

grande e perfetta espressione nel 53 con Mirandolina della *Locandiera,* incominciando nel 36 con la perfida Elisa del *D. Giovanni Tenorio.*

Lasciando quindi i luoghi dove Colombina appare come figura di contorno, complemento quasi a tipo fisso d'una padroncina innamorata cui dà lezione di civetteria, o d'una padrona di spirito di cui compie la scaltrezza, o d'una moglie saggia e prudente con la quale offre l'effetto di contrasto, abbiamo in Goldoni due specie di Colombine protagoniste che ascendono per gradi e con vesti diverse, a due diversi caratteri nettamente distinti.

Quindi se troviamo una *Locandiera* creata per isfogare un' ira momentanea di amante tradito, discendente dall'imperfetta *Donna di Garbo* del 42 e in relazione con la graziosissima Argentina della *Cameriera brillante*, abbiamo nel 52 una *Serva amorosa* uscita dall'elaborazione del tipo primitivo della *Puta de Campielo*, andatosi via via raffinando coi molteplici personaggi popolari, esaltanti il trionfo della costante virtù.

Nella *Locandiera* l' ira del buon Goldoni, che pur di tanto in tanto fra le tentazioni del palcoscenico cadeva ai piedi di qualche servetta con esito non sempre felice, veniva sfogata con la creazione di un tipo freschissimo e scintillante di femmina, ch'egli credeva di esporre agli occhi del pubblico con l'intento di far scuola agli ingenui, perchè fuggissero i pericoli.

Terribile Mirandolina! essa principia la grande battaglia con l'entrare in grazia del più accanito disprezzatore di donne, secondandolo nel modo

suo di pensare, lodandolo in quelle cose che lo compiacciono ed eccitandolo persino a biasimare la donna istessa! Terribile agli occhi dell'ingenuo innamorato, ma artisticamente deliziosa nello svolgimento successivo delle sue abilità, per cui, superata l'avversione del cavaliere, principia a tendergli il laccio dorato delle attenzioni minime, delle finezze studiate, piena di un riserbo umile e contegnoso, che riesce ad allargare la breccia incominciata nel cuore del rustico cavaliere e lascia libero campo ai piccoli ardimenti di tronche parole, di sguardi eloquenti che imprimono ferite mortali. Ed ecco la Sirena incantatrice ricorrere alla magìa di due lagrimette e di uno svenimento per *atterrare, precipitare, avvilire la sua vittima.*

Il torto però non è tutto di Mirandolina — ella non potrebbe adoperare le sue arti, se non avesse da fare con un malaccorto che *ha offerto il petto ignudo ai colpi dell' inimico.* Non bisogna sprezzare le donne senza conoscerle; — dal trattare con esse s'impara a farne a modo le categorie, e ad evitarne i pericoli. Se il cavalier di Ripafratta avesse saputo adoperare un po' del riso burbone, ma molto prudente dell'allegro ed accorto « *cortesan* » . . . . . . , Mirandolina sarebbe stata delusa.

Ma c'è di peggio; le fatiche spese fino a questo punto da Mirandolina nella conquista del cavaliere sono una serie di graziose furfanterie che non hanno nulla di esecrabile. D'ora in poi alla perfetta civetta che sa adoperare il suo spirito con sobrietà e giusta misura, come l'aceto nelle salse,

ecco unirsi Colombina ingannatrice e spietata: — ella non si burla più di Arlecchino, ma di un serio e onorato cavaliere, di un amante ardentemente affezionato che abbandonerà languente in disdicevole schiavitù, e al quale infliggerà asprissimi trattamenti e ingiuriosi disprezzi.

Ah! questa volta il nostro povero Goldoni colpito a fondo da madama Morliani, deve aver scontata davvero la sua simpatia per le servette, di data abbastanza antica, se noi lo ricordiamo in un certo dopo pranzo del marzo 1721, sulla barca dei comici di Rimini che fa rotta per Chioggia, ebbro del canto di quella famosa servetta, di cui raccontando negli anni più tardi ricorda ancora la voce meravigliosa, lo strano sguardo attentissimo di cui l'avvolgeva, e la sensazione singolare ch'essa faceva in lui.

Egli voleva questa volta proprio farla sul serio con la sua Locandiera, ma non riuscì che ad esporre se stesso alle risate del pubblico soffrendo in parodia « *la terribile espiazione di un cuore traviato* » più di quanto colpisse la falsità, l'egoismo, lo spirito d'adulazione, e la perfidia della donna reale; eppure ella tanto avrebbe dovuto secondo lui arrossire della presente commedia, e tanta rabbia soffrirne, da dirgli nell'incontrarlo: *che tu sia maledetto!*

Bisogna bene riconoscere che quella terribile Morliani, che egli già vecchio ricorda: *viva, piena di spirito e di talenti, bella, amabile, ma naturalmente accorta,* sia stata una delle sue passioni più formidabili, e che lo abbia veramente *tor-*

mentato, desolato, fatto disperare: per finire poi a scegliere sotto gli occhi suoi un uomo del suo stato, cui Ella aveva data la sua parola da lungo tempo.

Così Mirandolina della Commedia [1] è in realtà la Marliani stessa, che forse in quel tempo si decise di compensare il marito dei tre anni di separazione. L'uomo del suo stato cui Mirandolina aveva dato parola da lungo tempo, e da lei scelto in isposo nella Commedia, potrebbe essere lo stesso attore Marliani, il marito che riebbe davvero la moglie, decisasi a lasciare in asso il povero poeta, il quale dopo una simile delusione abbandonava a tutti i costi la compagnia Medebac.

Anche altre ragioni lo indussero a questa separazione, ma certo non deve figurare fra le ultime questo disgusto provato nel forte disinganno. La Marliani aveva trionfato per mezzo suo, e lo aveva tradito: egli si allontanava da lei per dimenticarla, e per punirla nella sua ambizione d'artista.

Eppure nemmeno nella commedia fatta con tanto spirito di vendetta, egli potè smentire se stesso in quella delicatezza per cui, nel trattare un carattere odioso di donna, [2] si sentiva tanto a disagio dal cominciare con lo scolparsene umilmente presso le sue donne gentilissime dicendo - « che se talora con lieve sferza egli pungeva il loro sesso far lo doveva per necessità della comica arte, e non per disprezzo loro ».

(1) Cfr. sulla *Loc.* E. Maddalena, *La Lo.* in Giorn. Ligustico 1892.

(2) Pref. alla *Donna vendicativa.*

In vero anche su questa Mirandolina la sferza che doveva essere così spietatamente menata perdette ogni forza nell'atto; essa diventò una figurina tutta spumeggiante di grazia civettuola, e nel suo fondo una brava ragazza, capace di tener fronte con destrezza e con spirito alle male voglie dei suoi spasimanti, preferendo cautamente alle loro benevolenze, l'onesto matrimonio con un suo pari. Con questa scelta infatti e col congedo finale dei cavalieri, Mirandolina « incantatrice sirena » si riabilita perfettamente — ella resta una brava donna che sa far bene i suoi conti, che ha vinto una scommessa, e l'ha spuntata contro un presuntuoso cavaliere.

Il fanatismo amoroso della vecchia Colombina dell'Arte si è spento del tutto; avvezza ai negozi della locanda, Mirandolina si serve dell'amore degli uomini, come si serve del suo ferro da stirare; quand'ella ha bisogno di loro, ha lei « certe manierine, certe occhiatine, certe smorfiette, che bisogna che caschino se fossero di macigno », ma bisogna che cantino per quel tanto che le giova o che la diverte: che quando volessero da burlati mutarsi in burlatori « e prendere qualche ristoro alla loro passione », Mirandolina non è sì gonza da aprire la porta all'amico furente d'amore, e s'accontenta di lasciarvelo dietro a delirare, mentre lo guarda dal buco della chiave e se ne ride.

Se come quella dell'Arte ella è astuta, è un'astuzia però tutt'altro che vile; è un giuoco d'azzardo, una botta maestra, un impegno singolare, un duello difficile e grazioso, dove alla donna

offesa dal disprezzo del suo avversario vantatore, riesce dopo abilissimi attacchi di dire trionfalmente: toccato! — E se non depone tosto le armi e continua a punzecchiare la sua vittima, la perfidia non è del genere abietto di quella Colombina scellerata intrigante, che ingannava per tutta la vita Arlecchino amante o marito, il padrone giovane o il padrone vecchio, tutti infine quelli che le capitavano, per un istinto irresistibile di mariuoleria. Mirandolina non è venale, anzi rifiuta i doni: non già, se vogliamo, per nobiltà naturale, ma perchè l'interesse non l'avvilisca agli occhi del cavaliere che s'è proposta di conquistare, tuttavia rifiuta quando è opportuno il rifiutare, mentre l'antica Colombina a tutti chiede, con tutti mercanteggia, spesso accontentandosi anche di una bazzecola.

Mirandolina in fondo rivendica tutto il sesso chiamato dal poco amabile cavaliere « infermità insopportabile », rivendica se stessa dell'essere stata stimata « quattro volte meno di un cane da caccia », mentre ci fa sapere di essere un'ottima figliuola che vive onestamente, senza aver bisogno di nessuno, con l'unica debolezza di voler essere servita, vagheggiata, adorata, trattando con tutti e non innamorandosi di nessuno.

Forse perchè essa s'innamorasse davvero, avrebbe dovuto abbattersi con Momolo, [1] il Cortesan di spirito quanto lei, come lei mattacchione, ma molto accorto in amore, onesto e saggio, capace di maneggiarsi facilmente e abil-

(1) *Cortesan.*

mente in ogni urto, conoscitor delle donne, « omo de mondo » infine, nel saper tener con loro il punto giusto, nel non fuggirle del tutto nè in offrir del tutto « il petto scoperto all'inimico ».

Il cavaliere di Ripafratta non sarebbe mai stato capace, come « l'omo de mondo » di conservare il suo sangue freddo se avesse scoperto palesemente gli inganni di Mirandolina; non avrebbe certo esclamato tranquillamente, scoprendo un altro amante nascosto in casa della sua bella, alle proteste d'innocenza e alle lagrimette di lei, un semplice « brava! capisso tuto; so benissimo che savevi che l'amigo ghe giera, ma la maniera colla qual l'avè mandà via, me fa conossar che de mi gavè se no amor, almanco un poca di suggizion — questo xe quel che me basta — da vu altre no se pol sperar gnente de più ». (1)

Il cavaliere che vorrebbe adoperare la stessa filosofia del Cortesan, e senza averne lo spirito esagera e diventa villano, sta bene punito com'è; quando Mirandolina può prendersi la rivincita, ella ne ha acquistato il diritto: *il bue si val delle corna, il cavallo dei piedi, la pulce della agilità dei suoi moti*, dice in altro luogo quand'è ancora la Donna di garbo *l'uomo si serve dell'autorità che si è usurpata sopra le donne, e queste della finzione per ribattere la soperchieria degli uomini,* la quale diventa legittima quando questi siano o ridicoli, come il cavaliere della *Locandiera*, o ingannatori come lo studentino di Pavia della *Donna di garbo*.

(1) *Cortesan*, Atto II. Sc. XIII

Anche la Donna di garbo creata tanto prima con l'intento di rappresentare un tipo di « lusinghiera adulatrice femmina », in senso buono, portava un assoluto distacco dal carattere seduttore della Colombina dell'Arte. Essa, pure restando nell'ambito di chi si serve di mezzi pericolosi per ottenere uno scopo, veniva collocata in uno sfondo di accidenti pietosi da far apprezzare la sua arte di conquista come un tratto di umana e sentita passione; faceva giudicare la sua abilità nel velare il proprio cuore e la finezza dei suoi raggiri, frutto « del sublime e fecondo suo spirito. » Che se per Mirandolina il coglier nel segno ha lo scopo di umiliare uno sciocco superbo e di vendicarsi di un disprezzo ricevuto, la Donna di garbo tende secondo il poeta, allo scopo di « riparare alla propria riputazione dopo esser stata delusa nelle sue speranze, ingannata dalle altrui promesse, tradita nel proprio onore, sapendo per altro distinguere coll'amore la vera virtù ». (1)

Non avvelenato anzi da alcun sentimento personale, aveva addirittura il Goldoni, nella *Donna di garbo,* dato all'astuzia femminile la sua glorificazione. — In essa nemmeno la lontana intenzione di sentirsi maledire da alcuno; in essa soltanto l'ammirazione senza limiti per la sua Baccherini dai begli occhi di velluto sulla pelle bianchissima, onde il tipo scenico si compose fin troppo esagerando, sui soli tratti capaci di far risaltare lo spirito pronto e vivace dell'artista, cui legavalo

(1) Prefazione alla *Donna di garbo.*

una singolare simpatia e una devozione profonda. Bandito ogni carattere ignobile, fu però composizione serena ed originale, che ruppe la tradizione tanto del teatro classico, quanto di quello dell'Arte scagliatisi per tanti secoli con tutti i loro strali contro le macchinazioni perfide dell'astuzia femminile. — Il poeta volentieri portò in questa sua *Donna di garbo* tale nuova nota, anche per un'altra sua tendenza costante: il far prevalere alla rappresentazione del vizio, quella della virtù; cosicchè ciò che per tanti anni aveva dato argomento di asprissima satira, riuscì subito modificato, e capace di conservare un fondo di lepido e di piacevole, perdendo tutta l'odiosità del ridicolo acerbo.

Il novello tipo femminile goldoniano cela il suo cuore, anzi raggiunge fin da principio l'arte più difficile di mostrarlo diverso da quello che è, in cui poi sarà maestra Mirandolina, e sa innamorare quanti le capitano alle mani, ma questo carattere è in lei tanto ragionevole e piacente quanto è vile nel vecchio tipo dell'Arte.

In entrambe c'è lo spirito dell'astuzia femminile che approfitta della debolezza del maschio, ma l'una per spirito di venalità o per farlo oggetto di burla grossolana, l'altra per rivendicare soprattutto un punto d'onore.

E una volta sulla via di aver trovata una smorzatura alla finzione femminile con la Donna di garbo, il poeta tenta addirittura l'eccesso opposto del tipo vile dell'Arte, con l'elogio del più sconfinato semplicismo morale di *Pamela*, la virtuosa cameriera che sostiene delicatamente un gioco

di passioni tutte nobili. Temprandosi però in un po' di Pamela un po' di Colombina antica, doveva presto venir combinato un nuovo carattere molto più originale e più bello, tanto umanamente quanto scenicamente. Infatti aggiungendo qualche grazia alle reminiscenze del vizio antico, e mettendo qualche neo sulla eccessiva perfezione morale del tipo recente di Pamela, l'arte del poeta ottenne l'impasto più elegante e più schietto che mai si potesse imaginare.

Ed occorreva che avesse molto studiato il carattere della buona popolana di Venezia, come la Colombina dell'Arte avea studiato quello della coquette francese, per dar vita alla sua Corallina della *Serva amorosa.* Ella conserva sempre la sua qualità di cameriera accorta, vivace, chiacchierina, civettuola, aiuto costante della padroncina innamorata, che questa volta invece diventa un padroncino molto infelice, al quale rimane fedele anche nella disgrazia.

Non ha perduto nemmeno l'arte del raggiro, anzi vi si è raffinata, ma l'adopera con tutta la grazia di una cara donnina veneziana, destra nel maneggiarsi negli affari più difficili e delicati.

Con la sua astuzia ella non vorrà più riuscire a tirare nella rete un amante gonzo, ma riuscirà a soccorrere ed a rimettere in casa ed in grazia del padre, il suo padroncino Florindo, gli darà moglie e gli assicurerà l'eredità, liberandolo dai suoi nemici. E con quale sapienza e con quale decenza ella esercita ancora il suo vecchio mestiere di mezzana, sempre sostenuto con la più ignobile

veste dalla schiava della commedia plautina, dalla serva della commedia italiana classica e popolare, dove compare fra le figure più triviali della vita piazzaiuola, e dalla Colombina dell'Arte, dove mutata da mezzana vera e propria in ragazza sfrontata che tiene mano ai giovani e dà lezione di civetteria, ha conservato il volgare fondo che nella commedia goldoniana va perdendo del tutto.

La Serva amorosa anzi ci darà delle incredibili prove d'animo delicato, incominciando col rinunciare alla maniera di Pamela alla mano di Florindo che la vorrebbe sposare in ricompensa dei suoi sacrificî, e volendo che in vece sua egli prenda per moglie una ricca signorina. Il modo col quale ella stessa gli conquista il cuore della ragazza è di un'espressione comica così felice, che tutta la scena XI dell'atto II produce nel cuore dell'ascoltatore una delicata alternativa di riso e di pianto. Corallina in essa mostrasi una vera mamma dolce che provvede al bene del suo figliuolo: il suo Florindo tiranneggiato dalla matrigna, cacciato di casa dal vecchio padre imbecille, costretto a patire la fame che ella patisce volentieri con lui, (vedi la scena delle calzette VI dell'atto I), deve accasarsi con una figliuola ricca e dabbene, ed ella gliela vuole conquistare con la sua finezza di donna che la sa lunga, e che ha gran cuore. Il suo padroncino è una pasta di zucchero, una creatura che non ha il suo simile sulla terra, non grida mai, si contenta di tutto, non giuoca, non va all'osteria, non pratica con gioventù, se ce n'è un altro si contenta che le taglino

il naso; felice quella donna che toccherà un tal marito!

È questa la sua prima introduzione con Rosaura e la scena continua così:

Ros. Vuol prender moglie?
Cor. Bisognerà certo, è figlio unico, suo padre è vecchio e ricco.
Ros. . ricco dunque suo padre?
Cor. Capperi! avrà quattro o cinque mila scudi d'entrata!
Ros. Ma perchè ha scacciato il suo figliuolo?
Cor Non si può dire che l'abbia scacciato — *il giovane vorrebbe ammogliarsi*, la matrigna vorrebbe esser sola, alle volte si fissano dei *puntigli* e si *fanno* risoluzioni — per altro, corbezzoli, il signor Florindo *è l'occhio dritto* di suo padre.
Ros. Per altro mi vien detto che il signor Ottavio gli passi pochissimo per il suo mantenimento
Cor. Sì signora, è vero, *lo fa opposta*, perchè torni in casa.
Ros. E percè non ci torna?
Cor Ah! lo farebbe, *ma* . . . . .
Ros. Vi sarà qualche imbroglio.
Cor. Non v'è imbroglio se vogliamo. — È un *non so che*, che lo trattiene . . . . . ma finalmente . . . . basta, per ora non posso dir altro.
Ros. E sì che l'indovino!
Cor. Niuno meglio di *lei* potrebbe indovinare.
Ros. Sta volentieri in questa casa qui dirimpetto, non è vero?
Cor. *Quelle finestre* sono la sua delizia!
Ros. No no le finestre, le camere.
Cor. Le camere? ho timore che non c'intendiamo, signora.
Ros. Venite qua, già nessuno ci sente: è innamorato.
Cor. *Sì, ma zitto!*

Ros. E sta qui per godere la sua libertà.
Cor. Ci sta pel comodo.
Ros. Già me ne sono accorta.
Cor. Voleva dirglielo, e *non ha coraggio.*
Ros. Dirlo a me?
Cor. Sì signora e non passerà molto che forse glielo dirà.
Ros. Ma voi mi dite cose che non sono da dire — se fa l'amore con voi come c'entro io?
Cor. Con me? oh! pensi lei! Con me?
Ros. Con chi dunque
Cor. Ma non dice che se n'è accorta?
Ros. Di che?
Cor. Oh! non vorrei aver parlato per tutto l'oro del mondo.
Ros. Ma spiegatevi.
Cor. Cara signora Rosaura, *mi faccia la finezza di dispensarmene.*
Ros. Ora mi ponete in maggiore curiosità.
Cor. Sia maledetta la mia ignoranza,
Ros. Che mi dite voi delle finestre?
Cor. Dico *delle finestre di casa.*
Ros. Il signor Florindo sta alla finestra?
Cor. Non lo vede tutto il giorno?
Ros. E per qual motivo ci sta?
Cor. Oh! è meglio ch'io me ne vada. *Or ora mi crepa il gozzo e butto fuora.*
Ros. Cara Corallina, se dubitate ch'io parli, non v'è pericolo
Cor Ma se il padrone sa che ho parlato, meschina di me.
Ros. Se è tanto buono, non griderà.
Cor. Non griderà egli è vero, *ma si vergognerà,* poverino! *se sapesse com'è fatto,* pare una ragazza allevata in ritiro, o che buone viscere, che costumi, beata quella cui toccherà quella gioia.
Ros In verità lo vedevo sempre in casa, sempre modesto, sempre lì.
Cor. *Sempre lì, a quelle finestre.*

Ros. Si è vero.
Cor. *Specchiandosi; consolandosi.*
Ros. In che?
Cor. Eh, furba furba!
Ros. Eh via!
Cor. Sia maledetto, mi avete fatto cascare!
Ros. Oh, fate così per farmi dire.
Cor. *E' innamorato morto di voi.*
Ros. Se ciò fosse converrebbe che ne parlasse a mio padre, sarà difficile che mio padre l'accordi s'egli non torna in casa.
Cor. E sarà difficile ch'egli torni in casa *se non ha qualche certezza d'essere consolato.*
Ros. Come si potrebbe condurre questa facenda?
Cor. In quanto a questo ripieghi non ne mancano. In confidenza: *vi aggrada il signor Florindo? lo prendereste per marito?*
Ros. Se le cose camminassero con buon ordine . . . . per dirla . . . . . non mi dispiace.
Cor. *Non occorr'altro* . . .

Dopo di ciò, diventi pure Colombina la Locandiera o la Cameriera brillante, ella avrà avuto la sua apoteosi; la Serva amorosa del tutto la terrà separata dall'ancilla della tradizione latina, dalla serva e dalla balia della commedia italiana, lasciandola per la festosità un po' più presso alla servetta dell'Arte, di cui ha però smesso il fondo più ordinario, e la congerie di volgari appetiti, per i quali svolge burle, inganni, mariuolerie d'ogni sorta.

Anzi punto trascurando l'amabile diavoleria spiegata dalla Colombina dell'Arte specialmente a Parigi, dove al contatto della donna francese spontaneamente civetta ella accentuò e raffinò la sua grazia, Goldoni prese di essa quel tanto sufficiente a sfumare la sua Donna di Garbo in Mirandolina e in

Argentina. Però, tanto nel serbarla civetta quando volle farne un tipo puramente comico, quanto nella commedia a fondo serio quando volle farne una figura virtuosa, Colombina rimase uno dei saggi più ammirevoli di quell'arte con cui egli seppe trasportare sulla scena persone vive e reali, innestandone l'anima negli avanzi di una tradizione sfruttata e malconcia.

Al tipo fisso andò così sostituendosi il carattere vario e reale; il convenzionale ruppe i suoi argini e si perdette in piccole correnti che si esaurirono nell'ampiezza della concezione larga e viva, nata dall'osservazione profonda della vita vissuta e fu possibile la rappresentazione onesta e gaia delle debolezze umane di tutti i ceti e di tutte le età, dove ognuno può trovare sorridendo l'imagine di se stesso. Così si ruppe il velo inutile sotto il quale la maschera assumeva un carattere fantastico ed esagerato ; l'anima potè levare le sue mille voci e parlare di miserie quotidiane, di gioie e di veri dolori, di debolezze e di capricci, di contrasti e di passioni ridicole, tutto legando in perfetto rapporto e tutto colorendo senza esagerazione. L'artificio venne sostituito dall'arte, e dall'arte di un *cortesan* vero e proprio, che seppe gettare sprazzi di serena giovialità anche sulle infamie e disonestà degli uomini, accontentandosi d'interpretarle da vero *protetor* della fragilità umana.

II.

Intrecci dell'Arte e intrecci Goldoniani.

Lo stesso metodo che si tenne nel trapasso dalle Maschere ai Caratteri, fu seguito anche nella scelta dei soggetti e nella condotta degli intrecci. Aveva il Goldoni notato fino dai suoi più giovani anni la noiosità degli intrighi della commedia classica, affermando, che volendo imitarli, avrebbe desiderato di mettere « *plus d'interêt dans ses ouvrages, plus de caracteres marqués et de dénoumens plus heureux.* (1) Degli autori italiani, compreso il Machiavelli, odiava le indecenze e gli intrecci romanzeschi; sicchè il suo canone d'arte delinea così fin da principio in questa semplice formula: ricondurre la logica e la semplicità nelle azioni naturali, oneste, varie e liete. (2)

Anche la Commedia dell'Arte, per quanto essenzialmente commedia d'intreccio, e sempre d'intreccio amoroso, era veramente sorta in origine

(1) « *Mémoires* » I, VIII, ediz. Duchesne.
(2) « *Mémoires* » I, X, ed. cit.

col carattere di semplificare le azioni del teatro accademico, seguendo in loro vece la natura nella varietà e semplicità de' suoi aspetti.

Sviata di poi nella rappresentazione sregolata d'un biasimevole realismo, la trovò Goldoni ridotta al vero istrionato, e tuttavia conobbe in essa meglio che altrove al lume istintivo della ragione la pura sorgente alla quale potevasi ricondurre seguendo a ritroso la sua corrente limacciosa. Quella verità infatti per cui si potevano con facili invenzioni convertire in scene di vita vera le scene della Commedia presentavasi raggiungibile soltanto prendendo ad esempio il suo naturalismo originale.

Ciò gli veniva rilevato dal suo spontaneo sentimento artistico però, non certo da quei comici che erano andati affatto fuori di strada tralignando da questa primitiva semplicità, in modo che anche in quelle compagnie che possedevano capicomici di valore, al tempo suo si lavorava soltanto su argomenti tolti da vecchie fonti spagnuole, orientali, od anche classiche, di un classicismo così mutilato e deformato però, da essere reso irriconoscibile.

E così s'era avvezzato quel pubblico, dinanzi al quale, se mai ombra di commedia classica si fosse presentata nella sua veste genuina, avrebbe, come avvenne a Venezia, raccolto invece di applausi, gran copia di sbadigli, di fischi e di urli.

La Commedia dell'Arte non ha quindi al tempo del Goldoni nemmeno più traccia di ciò ch'era in antico; essa per gli argomenti non è più che una accanita ricercatrice di novità, come nello svolgimento delle azioni non è che una tessitrice di cose

fantastiche, decorate di particolari ridicoli, di spessi cambiamenti di scena, di meraviglie e di prodigi.

Il popolo avido invece, chiede alla fantasia degli autori la vena inesauribile di Lope de Vega o di Tirso da Molina, ma questi, non ostante le esercitazioni dei letterati di professione, non producono niente di buono. A noi lo dice quella brillante macchietta di Lelio poeta del *Teatro comico* (1), e ce lo attesta di fatto la necessità mostrata dai comici, di cercare continuamente novità variando dallo spettacoloso del teatro Spagnolo al comico degli Intermezzi, al grottesco della Tragedia parodiata.

Al tempo del nostro poeta adunque il motivo dominante negli intrecci della Commedia dell'Arte volgeva quasi unicamente sulle burle e sulle finzioni, che lasciavano libero campo ai comici per i travestimenti, e ad esercitarvi i mezzi di grossolano ridicolo. (2)

---

(1) Lelio. Questa è una commedia che ho fatto in tre quarti d'ora.

Petr. (dottore) si può dire che è fatta precipitevolissimevolmente.

L. Senta il titolo: Pantalone padre amoroso — con Arlecchino servo fedele — Brighella mezzano per interesse — Ottavio economo in villa — e Rosaura delirante per amore.

Or. Mi perdoni, le buone commedie devono aver l'unità d'azione.

L. Meglio abbondare che mancare. — Questa commedia ha cinque titoli, prendete quel che vi piace; anzi fate così, ogni anno che tornate a recitarla mutate il titolo e avrete per cinque anni una commedia che parerà sempre nuova.

(2) A. Perrucci. *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699. Reg. X. — " Rifare i vizii dell'animo motteggiando vanagloriosi, parassiti ed avari, i vizii del corpo con servi mostruosi

Senza novità d'azioni, la Commedia dell'Arte s'abbandonava alla finzione ripetentesi sempre in complicate scene di agnizioni e di riconoscimenti, di garbugli inverosimili, e di accidenti stravaganti, messi allo studio in meno di un'ora, durante la quale il *corago* doveva trovar modo di scegliere il numero sufficiente dei personaggi, di distribuire le parti, sopraintendere alla disposizione ed ai limiti della rappresentazione, fissare la nota delle robe e delle minuzie necessarie per la commedia.

Questa doveva essere riuscita veramente « bellissima e vivacissima qualche volta » ma « difficile e pericolosa » doveva essere diventata, da quando non vi si erano più messi quegli autori « soli idonei ed intendenti che sapessero che voleva dire Regola di lingua, figure Rettoriche, tropi e tutta l'arte rettorica, abili di fare infine all'improvviso ciò che premeditato fa il poeta ». (1)

Da molto tempo era passata l'età aurea degli attori — autori appartenenti alle accademie, onorati da principi che rimasero in forse di pregiarne maggiormente la grazia o l'acutezza, famosi anche nel saper architettarsi da sè gli scenarii ; eran venute così mancando anche le compagnie bene

---

ed ubbriachi portati in scena: l'imitazione scherzevole di un gobbo, un zoppo, o qualche difetto della voce — il contraffare un francese, un germanico. un turco, uno spagnolo, o i matti e gli ubbriachi: il dispregio del torcere la bocca aprendola e cacciando fuori la lingua, ridendo scioccamente, russando, sibilando o piangendo smoderatamente e sgarbatamente; la disonestà delle parole, le parole ingiuriose e infine il parlare contadinesco e servile ».

(1) Perrucci, Op. cit. Reg. VIII.

organizzate, serie, composte di gente coltissima, degne di passare all'estero fin dai tempi di Giovanni Tabarni di comparire nei più reputati teatri della Francia e perfino al palazzo delle Tuileries. La Commedia improvvisa s'era adunque anche perciò confusa sempre di più con l'arte dei saltimbanchi della piazza, e di questi non isdegnava d'adoperare i ridicoli mezzi pur di rappresentare con qualche novità anche sconveniente, argomenti triti e ritriti innestati di complicazioni lontane da ogni naturalezza e di equivoci illogici da fare, come dice il Goldoni « fremere i dotti e infastidire il popolo ». (1)

Tutti sappiamo della furlana ballata da Rosmunda vestita all'eroica e di Belisario cieco condotto sulla scena a bastonate da Arlecchino, e di Belisario che risponde alle guardie a bastonate. Onde il primo tentativo del Goldoni di giovarsi dello stesso soggetto provandosi ad intrecciarlo di situazioni interessanti, di accidenti molteplici, congiunti all'ordito principale, mobilizzando le passioni eroiche dei personaggi.

Anche egli incominciò adunque dal lavorare su argomenti tolti da vecchie fonti, riconoscendo soltanto la necessità di scegliere, piuttosto che un soggetto tutto fantastico, uno ispirato da un fatto storico, lontano dal mondo della favola pura,

(1) Pref. al I vol. — Commed. Gavelli, Ed. Pesaro. 1733-57. — Sulla Commedia dell'Arte in genere, cfr., il lavoro più recente che è quello di G. Caprin, " *La Commedia dell'Arte al principio del secolo XVIII,* » in Rivista teatrale Italiana, 1905 (febbr.).

nell'ambito del reale, spoglio di falsità e di massicce sconvenienze.

L'intreccio riaccomodato sulla gelosa bramosia di Teodora in contrasto con le passioni di ostacoli uscenti naturalmente dal gioco di altre passioni in parte svelate, in parte nascoste, aiutato dall'equivoco improvviso, ma punto lontano da quanto può succedere nella vita reale di una corte, porta tosto l'impronta del lavoratore geniale.

Che Teodora, ad esempio, follemente innamorata di Belisario, imponga alla sua damigella Antonia, che è la amante riamata di Belisario, di smentire in faccia a questo il suo amore, che Antonia sgomenta lo faccia, e che perciò Belisario credendosi tradito e disprezzato veramente faccia tutto quello che fa durante il resto dell'azione, non ha nulla d'inverosimile; che Teodora a sua volta per soddisfare l'offesa dell'essere stata rifiutata da Belisario ispiri nell'animo di Costantino il dubbio e metta in luce di seduttore l'eroe col mezzo di una lettera che era diretta ad Antonia è ugualmente possibile onde l'intrigo si complica, senza tuttavia cadere in istravaganze o in puerilità. E se lo scioglimento arriva dopo una serie di macchinazioni e di intrighi come usavasi nell'Arte, ciò porta già un'altra impronta e si fa col nuovo criterio: di esaltare la virtù; poichè le parole di Belisario, accecato ingiustamente dal suo imperatore e pur sempre fedele, che tenta di avvicinarsi al trono di Costantino dicendo:

“ *trovarvi almeno il soglio — Il piè che tante volte*
“ *volte lo passeggiò, dovria trovarlo*
“ *eccolo — è questi al certo. — Or qui m'assido,*
“ *chè se gli occhi ho perduti, ho però in petto*
“ *lo stesso cor di Belisario ancora,* „

finiscono per predicare un tratto di eccezionale carità; il perdonare cioè tutto ad ogni costo, anche ai nostri nemici.

E ciò nel primissimo tentativo, fatto in un campo che non era il suo, ma subito assai meglio fece lasciando la materia tragica e passando ai primi vaghi abbozzi di azioni reali, col dramma gioioso.

Dopo di questi, attraverso gli anni che precedono la prima composizione del *Cortesan*, egli andrà studiando di spingersi sempre più innanzi nel campo del reale, per arrivare a rifare sul teatro « *ciò che è copia di quanto accade nel mondo*, » e sebbene molto di poi egli tocchi veramente questa meta, è per noi utile trattenerci a considerare di preferenza i primi abbozzi comici di produzione spontanea, onde riconoscere il più remoto metodo dal Goldoni seguito, per introdurre elementi realistici nell'invenzione dei suoi intrecci.

Tutti possono apprezzare il naturalismo goldoniano sull'opera compiuta, quand'essa è giunta oramai a svolgere i fatti inventati « *come se ci paresse di essere in una compagnia del vicinato o in una famigliare conversazione* », quando sulla scena del teatro vengano rappresentate le più vere scene della vita, vissuta con quanto hanno di curioso e di burlevole, e talvolta anche di partico-

larmente tenero; ma pochi si sono curati di risalire su su l'opera più imperfetta fino ai primissimi anni, ritrovarvi tutto il faticoso lavorìo esercitato dalle origini prima di giungere all'arte perfetta di saper ordire chiarissimamente, e pur con freschezza mirabile, soggetti semplicissimi adattati ai caratteri e ai costumi del tempo.

Possiamo adunque fin nella « *Cantatrice* », che è del 1729, notare l'introduzione di quadretto di vita contemporanea, dove figurano tre personaggi, la virtuosa, il madro, e il suo protettore, riproducenti tre vive figure dell'epoca. — L'ordito dell'azione dispiegasi tuttavia sui travestimenti, e tratta sempre una serie di quelle burle comiche che si facevano ai Pantaloni libertini dall'astuzia femminile delle Colombine dell'Arte: ma burle piacevolmente modernizzate e ben adattate ai due tipi caratteristi del tempo: la musica principiante, e la vecchia madre maneggiona e mezzana, che vigila sull'ingenuità della figlia. L'intreccio riproduce una graziosa pittura d'ambiente, ove risalta sopratutto con qualche novità di tinte la figura di Tascadoro, il *protetor*, incarnazione di un tipo assai frequente, di cui circa un mezzo secolo dopo ci offre un esempio comico e vivente perfino lo stesso Carlo Gozzi.

Noi vediamo infatti il vecchio letterato aspro e misantropo diventare realmente più volte, sul modello di Tascadoro, lo zimbello della sua Teodora Ricci, di cui sposò a lungo se non l'amore, la riconoscenza; e come Gozzi fu il « protetor » d'un artista drammatico, più frequenti ancora erano

in Venezia i caratteristici « *protetori* » delle artiste di canto, vecchi nobili e anche soltanto vecchi ricchi che non potendo accettare il titolo di amanti, si davano il titolo di protettori, col quale intendevano di poter offrire alle donne di teatro la loro amorosa amicizia, esercitando ufficialmente su di loro una specie di tutela. Con ciò essi riprendevano il diritto di accompagnare al teatro, di comprare gli applausi, di trattare con impresari, per conto della protetta ottenendo come sola ricompensa palese: un posto fisso e autorevole nella sua casa.

« Mi ve starò al fianco » disse l' *Uomo di Mondo* sul punto di diventar il *protetor* di Smeraldina, ve provedarò de maestro, ve cercherò un impresario che ve toga, e ghe donerò tre o quattro zecchini segretamente. — Co balleré anderò da basso a sbatter le man, e farò sbatter da tutti i mi amici, e da una dozena de barcarioli. — Regalerò el maestro, a ciò che el ve fassa far una bona fegura — ve farò i soneti — ve compagnerò al teatro cola gondola, ve farò un palco — in somma no passa un anno che se sente a dir: prima figura, madama Smeraldina. »

Ciò non impediva che la virtuosa potesse parlare e corrispondere con altri ammiratori, in modo tale però da non preferirli palesamente al protettore che, sebbene non significasse propriamente amante, e volesse avere piuttosto la veste di un padre compiacente e di un benefattore volto a levare in fama le virtù artistiche della sua protetta, aveva su lei molti diritti. Egli non la manteneva addirittura, ma mostrava di darle anche material-

mente quanto poteva per semplice bontà d'animo, senza la minima idea di uscire dalla buona amicizia, il più delle volte però finiva per mantenere la famiglia intera, procurarle applausi e trionfi, e per avere in tutta ricompensa una bella voltata di spalle. — Ah! il veleno che Carlo Gozzi getta contro la sua Teodora nelle *Memorie inutili,* (1) l'aspro spirito di vendetta con cui descrive la bruttezza, la miseria in cui la trovò, stracciata negli abiti, gravida, con la faccia sformata dai butteri del vaiolo, contraentesi come sotto l'impressione di uno schifo continuo, accanto a una larva di marito etico, avido di denaro e di ogni materialità, viziosa, venale, cinica, non somiglia certo alla filosofia comica con cui Tascadoro s'acconcia alla furfanteria della sua Pelarina.

Ma vi è la medesima comicità nell'uno e nell'altro, il ridicolo d'un reale costume, ma riprodotto con tratti diversi, ma rispecchiante uno dei tanti lati veramente esistenti nella vita veneziana del tempo suo.

Della stessa maniera è pure l'Intermezzo per musica « *la Birba* » ch'è anch'esso dei primissimi drammi giocosi; per la successione dei casi e per le trovate burlesche e per gli strani travestimenti essa si lega anche più della Cantatrice, alla Commedia dell'Arte, ma trae d'altra parte il suo soggetto, da un'altra piaga vera nel costume del tempo: in essa con la caricatura del cavaliere cacciato di notte di casa in camicia ai creditori, l'autore colpisce schernevolmente la classe numerosa dei nobili cui il « *gioco rio, la crapula e i bagordi* »

gettavano in rovina. E con Lindora veneziana, sua moglie incomincia la satira delle donne « rovina dei mariti » che trova la sua ultima discendente nella nuora del Burbero Benefico.

D'un colore diverso sono invece gli intermezzi sul modello del Gondoliere (1732), dove fa capolino ormai quella « sensiblerie » venuta più tardi in tanta abbondanza l'arte che si diffuse in Francia e che ebbe per fine di penetrare nei cuori, per mezzo della rappresentazione di azioni virtuose e commoventi. La bontà che mette riparo agli altrui difetti, e si volge caritatevolmente anche verso gli indegni, è qui posta ad agire su uno sfondo d'ambiente tutto veneziano, per mezzo del gondoliere preso dall'irresistibile fascino del gioco, passione predominante di Venezia, buono di cuore, ma debole di energia e per mezzo di Bettina, putta di Campiello, gelosa di Checca fia de Cate, schiettamente veneziana nella sua benevole tolleranza delle umane passioni nel suo spirito vivo, nelle sue pronte tenerezze, nei suoi slanci di generoso affetto, suggeriti da una notevole mitezza di cuore.

Il soggetto è tenuissimo, ma tale da essere ripreso parecchie volte nelle Commedie più ampiamente: esso svolge una scenetta di tranquillo amor coniugale interrotto da una piccola burrasca: una scappata del marito caduto nelle lusinghe del giuoco, che però finirà per ravvedersi: « *Sento el giogo che me ciama — e Betina che me brama — nè so a chi abia a badar. — Per vu sento gran tormento, e per l'altra go contento — gramo mi, coss'oi da far!*

Eccone la sintesi, nella esclamazione del disperato gondoliere che ritrae nei suoi contrasti di passione un lato di quella generale irresolutezza veneziana, incapace di resistere a quello spirito orgiastico che la divorava. Egli si presenta addolorato, dinanzi a Bettina che lo rimprovera e lo accusa di tradimento con Checca, fia de Cate, Buleghin protesta ed erompe in bravate, che all'uso veneziano non andrebbero mai in pratica, contro coloro che riempiono la testa a Bettina; ma rimanendo questa incredula e deliberando di andarsene, Buleghin la scongiura minacciando « ferma Betina cara, o del mio cor fasso na becaria. » — Ella s'intenerisce, e per il momento fanno la pace, a patto ch'egli abbandoni il giuoco. — Ma inutile: Buleghin ritorna alla taverna. — Bettina travestita da barcaiolo va a scovarlo e scopre ch'egli anzichè essere fedele al giuramento, esce all'alba dall'osteria avendo perduto « fin el teral de barca ».

Non conosciuta da lui finge di volerlo invitare alla regata, ma Buleghin tutto contrito rifiuta, confidandole, invece i casi suoi; e quand'ella, per metterlo all'estrema prova finge di consigliarlo ad abbandonare la moglie e ne ha un reciso rifiuto pieno di amoroso trasporto, soddisfatta si scopre, ed ottiene il ravvedimento finale, che Buleghin consacra solennemente giurando: « Betina lassarte nè mai sbandonarte, — più tosto me vogio — struzzar sto mio cuor! »

Esercitatosi nell'abbozzo di queste prime figure, colte alla superficie nei loro tratti più grossolani, ma disposte in un ambiente che tende ad essere

ambiente sincero di caratteristiche veneziane, illuminate da un sicuro raggio di affetti sentiti, e guidate entro l'orbita delle azioni consuete. Potè procedere più tardi il Goldoni sicuramente in un campo più vasto, e percorse tutta la sua via di ascensione, sempre mostrando però che questa era la sua vera maniera: copiare di preferenza soggetti ed azioni dal Mondo.

E se andò errando in argomenti tragici, e se per poco la lotta col Chiari lo trasse nella Commedia esotica, e il pubblico torinese nella sfrenata ammirazione per Molière lo indusse a tentare le infelici riproduzioni storiche, non appena gli accadde d'inciampare in un genere divergente dal suo, si ricondusse a questo con ansia; lo confessano espressamente certi suoi versi, con cui finge di far parlare la sua Commedia, personificata nel personaggio di un prologo. (1)

Aveva un bello scrivergli bruscamente (2) l'avido impresario che bisognava «riflettere a fare commedie non di parole, o di carattere, ma teatrali come la Dalmatina, la sola che, portando sulla scena navi incendiate e combattimenti, avesse nel 57 l'assenso del popolo».

Goldoni poteva fare fuori del suo campo in quello del sostenuto e dello sbalorditoio solamente dei voli sforzati, dopo di che si rituffava di mag-

---

(1) « e se talor m'inalzo e se talor m'adorno
« son più contento allor che semplice ritorno. »
Prologo ai *Viaggiatori* nella ediz. Bettinelli.

(2) D. Mantovani, Lettera XVI di F. Vendramin al Goldoni in *Carlo Goldoni e il teatro di S. Luca a Venezia.*

gior lena nella chiara corrente del semplice e del naturale.

Evitando quindi tanto i fuochi d'artificio, quanto le noiosità d'invenzioni sempre ripetentesi, scriveva assai volentieri sui casi osservati in natura, come dietro l'osservazione diretta di questa, recitarono i primi comici dell'Arte, ritraendo nelle azioni proprie quanto sopra tutto la pratica del teatro mostrava loro a questo interessante.

Avveniva al Goldoni pur tuttavia nella composizione di qualche commedia, di arrivare al secondo atto di essa, senza vederne ancora il probabile scioglimento. Allora quella stessa agilità di fantasia che all'ottimo attore improvviso messo un istante in imbarazzo dai garbugli del rapido dialogo, suggeriva la trovata piacevole tolta o da qualche fatto realmente avvenuto fuor della scena, o da qualche carattere di persona realmente conosciuta, aiutava il suo estro, e la composizione toccava rapidamente il suo termine, senza attingere nè da teorie nè da opere altrui, ma illustrando di preferenza « verità non disaggradevoli più che deliziose imaginazioni ». [1]

Non solo dall'Arte, del resto derivava Goldoni questa rapidità di concezione e questa tendenza realistica. Essa fu vera tendenza di razza in tutto il teatro italiano, quando questo spogliandosi dalle pastoie dell' accademia, e uscendo dall' ambito di un' Arte riflessa intendeva non solo negli scrittori popolari, ma anche in quelli letterari, di essere meno aristocratico e più

---

(1) Pref. a *Le donne Curiose.*

sincero. Lo stesso sorgere della Commedia dell'Arte in Italia piuttosto che altrove ne è la prima prova, indi quello sdoppiamento che dal Machiavelli in poi, trovasi negli stessi autori classicheggianti, per cui, se parecchi di questi possono chiamarsi imitatori del teatro latino, molti attingono anche all'elemento novellistico e popolare, il cui realismo li collega all'arte che fu in appresso l'arte di Goldoni.

Infatti al primo grande movimento quasi inconscio fatto in questo senso nel teatro italiano dal Caro e dal Parabosco, segue quello più forte e più sentito del Lasca, onde i Fra Timotei, gli Ipocriti e i Parabolani riproducenti i « Seraphici tolti dalle stalle e posti dalla fortuna a governare il mondo » i servi identificati coi buffoni di corte veramente vissuti e reali, le cortigiane realmente viventi e ben conosciute vennero a moversi in azioni di cui gli intrighi furono in parte veri ed in parte inventati, riproducenti spesso fatti della vita giornaliera, fossero pure i più volgari e i più triviali dell'infima plebe. — Nè sono effetto d'una tendenza diversa le reazioni alla Commedia spagnola, sebbene infelicemente tentate dall'Amenta a Napoli, meglio in Toscana dal Gigli con le riproduzioni dei nuovi Tartufi vissuti sotto Cosimo III e perfino di casi che si riscontrano nelle cronache del tempo (1); così tutta l'opera del Fagioli dalle invenzioni semplici e chiare, condite di piacevo-

(1) *Don Pilone* — sarebbe il prete Feliciati condannato all'ergastolo di Corneto.

lezze garbate sostenuta senza bisogno di maschere e ricercante i propri tipi come quelle del Nelli, nell'elemento villereccio.

Per quanto ora più ora meno profondo, questo realismo s'avverte adunque sempre nel teatro italiano, costituendo un vero e forte cardine nel teatro dell'Arte e in quello del nostro Goldoni che, per quanto si vanti circa la sua satira dei caratteri di aver fatto sempre della satira impersonale, nella varietà delle sue invenzioni fece aleggiare perpetuo un soffio di spiccatissima verità, se non di fatti accaduti realmente, come nel *Festino* e nel *Contrattempo,* nelle *Donne Curiose* ecc., certo di [1] motivi dove evidentissimi sono almeno gli spunti della vita reale dominanti sulla finzione comica. [2] Quella stessa vita che attraverso la sua commedia, come attraverso la novella del Gozzi, svolgente senza intoppi e senza inviluppi rapide azioni domestiche, che hanno del movimento teatrale, ci fa giungere la risata festante di Venezia allegra ed inconscia, che per bocca del Prodigo ci dice « me voi divertir, e no voi saverghene d'altro! »

Ammirevole in essa la gentilezza delle linee secondarie, delle sfumature che sfuggono eppure annodano l'azione in successioni sempre nuove di casi, prive d'ogni deviazione superflua, d'ogni

(1) S. E. Grimani nel *Prodigo* — se stesso nel *Tonin bela grazia* — l'Albergati nei *Pettegolezzi delle donne* — l'abate di Roma nel *Fabrizio degli Innamorati* — il Chiari nel *Crisologo dei Malcontenti.*

(2) Elia del *D. Giovanni* — *Impostore* — *Uomo prudente* — *Teatro Comico* — *Botega da Cafè* — *Famiglia dell'antiquario* — *Giuocatore* — *Finta ammalata.*

colore che non si stenda sopra forme reali, aggrazianti mirabilmente anche piccoli fatti grossolani e plebei!

Cosicchè, se pur mancano insomma la personalità storiche cui poter riferire direttamente questo o quest'altro fatto della Commedia goldoniana, anzi in qualche caso si possedano smentite documentate in tutta regola dall'autore stesso, soggetto e conciliante come fu, frenato in mille modi assai diversamente da Molière nel poter gettare liberamente motti e risate sulle spalle di chi più meritava, chi non avverte anche di prima impressione che quasi sempre la favola non è tutta favola? — Chi non sente l'avvicinamento di particolari scenette, vere, verissime, che l'autore non ha potuto cogliere e riportare da altro luogo, se non essendo reduce da poco dalla casa particolare e reale di qualche piccolo borghese o affollata di commercianti, di sensali e d'imbroglioni, o popolata di femmine capricciose, di suocere brontolone, o di vecchi spilorci, e di ragazze civette, oppure ritornando da qualche reale traghetto o da qualche campielo, dove un crocchio di quel popolo che non pativa malinconia aveva da poco amoreggiato e tripudiato o schiamazzato davanti ai suoi occhi?

Tale riproduzione realistica poi ora diventava l'orditura del componimento, ora rimaneva semplice riempitivo; ora entrava nell'episodio romanzesco a mettervi una tinta di verità, ora coloriva gli stessi viluppi delle imitazioni dell'arte — più libera mostrandosi sempre laddove il caso era semplice e la critica poteva addolcirsi in sollaz-

zevoli episodi del costume popolare o in placidi quadri di vita casalinga borghese.

Chi pensa alla *Casa Nova* tolta dall'occasione comunissima degli impicci della sgomberatura, alle *Massere*, ispirata dall'usanza delle mascherature veneziane permesse per tre quarti dell'anno a tutte le persone, ma in carnevale più frequentemente praticata da tutti i ceti, al *Campielo*, alle *Baruffe Chiozote*, alla trilogia della *Villeggiatura*, alla *Botega del Caffè*, ai *Rusteghi*, sente di vivere così da presso a quelle creature agitantisi nel mondo pacifico e morbinoso di Venezia, vecchio di energie sane, ma, come il puer centum annorum un tempo rappresentato dal Pantalone, tuttavia invasato dallo spirito orgiastico di chi vive l'ultima volta. Ognuna di queste creature è viva per lo studio singolare di chi ha tratteggiate le loro azioni, rendendole in tutto coerenti, ai loro principii e ai loro caratteri, facendo di esse altrettanti motivi capaci di agire sulle loro passioni, filandole negli intrecci con un semplicismo che il più delle volte le rende di per sè solo sommamente interessante.

Aiuta la buona tempera del colore, poi, la sobrietà di un ridicolo strettamente e logicamente legato all' intreccio ; soppressa la comicità del vocabolo equivoco o della smorfia del volto, o dell'atto grottesco, il personaggio venne condotto attraverso una filatura sottile di tratti comici, orditi in modo da far sorgere continui nodi d'azioni per i vari contrasti della passione in sè o per gli urti comici, fra il moto dell'anima sua e gli ostacoli della necessità esterna, fra l' impulso proprio o

quello d'altrui, onde sgorgò inesauribile una fonte di ridicolo naturale e vario.

Il « ridicolo di situazione » adunque, dove il personaggio viene a mostrare il suo lato comico in forza degli avvenimenti e degli effetti per contrasto, venne a sostituirsi a quel ridicolo cercato dall'arte o col grottesco della caricatura esterna per cui si ricorreva ai mezzi bamboleschi del dare alla maschera (1) « *caricatura di color bruno, naso o grande o schiacciato, occhi piccoli e lipposi, fronte corrugata, capo calvo ; o le barbe adulterine e posticcie che servivano o per accompagnare i volti ridicoli o per figurare vecchi o maghi, o trasformare chi doveva rappresentare più di un personaggio andandoci accompagnate le capigliere uguali o alla lubricità nelle parole e dei gesti o coll'ostentazione ignobile della verità sudicia od oscena* (2) *che arrivava fino a spingere sulla scena donne ignude, od ai volgari travestimenti e alle scene di fracasso, di fughe, di confusioni, animate dalle trovate burlone di Arlecchino.* »

---

(1) Perrucci, Reg. VIII. P. II, op. cit.

(2) Scenario del Medico Volante in *Scenari Inediti* di A. Bartoli. cit.

Scena VII — *Lucinda, Ardelia* e detti.

Vien Lucinda fingendosi ammalata, Capitano la saluta, lei dà poco retta, Ardelia fa medesimo. — Capitano saluta Ubaldo ed entra, Zanni fa l'istesso, resta Ubaldo.

Scena VIII — *Cola da medico, Valerio e Ubaldo, Lucinda e Ardelia.*

Ubaldo vede questo medico che con lazzi gli dice della malattia della figliuola, la chiama, la quale viene con Ardelia. — Cola l'esamina sopra il suo male, alla fine la fa orinare, si ritirano le donne, esce Ardelia con l'orina, sopra la quale discorre Cola con molti aforismi schiocchi.

Di questo ridicolo arrivato a praticarsi soltanto con tale povertà di mezzi e frammischiantesi malamente alla volgarità degli interessi fa la satira elegante il nostro Goldoni ancora collo stesso poeta del Teatro comico all'atto I Scena XI.

In essa il ridicolo poeta figura di presentare al capo comico un suo nuovo lavoro e gliene legge, alla presenza dei comici, una scena che gli sembra fra le più interessanti; la scena è questa, ed egli legge:

Atto I. strada, « *Pantalone* e *dottore. Scena d'amicizia* ».

ORAZIO. Anticaglia, anticaglia.
LELIO. Ma di grazia ascoltatemi: « *il Dottore chiede la figlia a Pantalone* ».
EUGENIO. Pantalone gliela promette.
LELIO. Bravo, è vero « *E Pantalone gliela promette, il Dottore si ritira, Pantalone picchia e chiama Rosaura* ».
ORAZIO. E Rosaura viene in istrada.
LELIO. Si signore « *E Rosaura viene in istrada* ».
ORAZIO. Con sua buona grazia, non voglio sentir altro (s'alza).
LELIO. Perchè? cosa c'è di male? Facciamo così « *Pantalone va in casa della figlia e il Dottore resta* ».
ORAZIO. E frattanto che Pantalone va in casa, cosa deve dire il Dottore?
LELIO. « *Mentre Pantalone è in casa, il Dottore . . . dice quel che vuole e in questo sentite: Arlecchino servo del Dottore viene pian piano, e dà una bastonata al padrone!*

Così criticava delicatamente il nostro Goldoni la povertà dei mezzi di ridicolo in cui era comune-

mente caduto il Teatro dell'Arte e fu sua cura il poter sostituire alla risata grossa ch'esso suscitava il sorriso gradito che non si spegne mai, dinanzi all'apparir dei piccoli vizî degli uomini sapientemente criticati e riprodotti, nel solo fine « di far vedere sul teatro i difetti del pubblico e di correggere le persone col timore di essere poste in ridicolo ». [1] Come avviene in ogni ingegno di straordinaria fecondità, Goldoni ebbe i suoi soggetti favoriti che andarono qualche volta ripetendosi, o svolgendosi l'uno dall'altro, o incatenandosi in doppie commedie e in trilogie; pur ricomparendo tuttavia, essi appaiono ogni volta sveltiti di motivi nuovi e più aggraziati, concilianti talvolta benissimo antiche tradizioni sfruttate con reali e nuove manifestazioni di particolari costumi comici del tempo. Ne uscirono così creazioni della più grande freschezza, più di qualche volta in relazione coi più alti problemi del secolo. Quante volte ad esempio non era stato sfruttato dalla vecchia commedia il motivo dei padri burlati entro un intrigo d'amore dei figliuoli? Ed ecco Goldoni riprenderlo, farne un soggetto di satira, la quale gareggia con lo spirito dell' opera filosofica più grandiosa del tempo suo.

Che cosa è infatti la commedia dei *Rusteghi* se non un'eco di quella filosofia che sosteneva i diritti naturali dell'uomo in generale, e quelli dei figli in particolare? Vicinissimo è il filosofo di Francia al poeta d'Italia, quando predica nei suoi trattati

(1) Pref. all'*Erede Fortunato.* — Ed. Bettinelli.

pedagogici la necessità di gettare le basi di un nuovo sistema educativo, dove i giovani possano vedere la vita coi propri occhi e sentirla col proprio cuore.

Per la sua commedia Goldoni mutò il tipo generico del vecchio padre pedante dell'Arte in uno odiatore ridicolo di ogni ordine nuovo; esso ci appare ancora come Pantalone col carattere di vecchio mercante veneziano, e noi vediamolo in uno dei suoi momenti più comici, quando cioè, stipulato segretamente il contratto di matrimonio di sua figlia, egli si presenta gongolante di gioia, in mezzo alla congrega tirannica degli altri tre rusteghi.

La seduta è stata solenne: si sono escluse le donne « intriganti, frascone, pettegole », che bisogna tenere « *in soggezion* » anche a bastonate. I quattro vecchi riuniti a parlamento hanno combinato le nozze della figlia di Lunardo col figlio di Maurizio, abituato dal padre a rattoppare le calze ed a mettersi il fondo sui pantaloni. I giovani non si sono mai veduti; tuttavia durante il tempo del consesso, le mogli disprezzate, avendo giustamente osservato che la moda di maritare i figli di propria testa era diventata vecchia e dannosa, hanno mascherato il giovane promesso, e lo hanno fatto abboccare con la fanciulla. Essi si sono dunque veduti, parlati e piaciuti, e quando Lunardo esce dal consesso e sta per annunciare gravemente l'avvenuto fidanzamento, la sua situazione di ridicolo diventa eminentemente graziosa, come piacevolissima è tutta la rapida scenetta che segue, conducendo

per mezzo di un ingranaggio di piccoli particolari incidenti alla scoperta del tranello.

Splendide situazioni di ridicolo troviamo ancora in altri motivi predominanti: la borghesia ad esempio, che abbandonata la serietà degli affari per imbellettarsi di pompa nobilesca precipita in rovina; ci dà Rosaura della *Famiglia dell'antiquario* e delle *Donne puntigliose*, Madama Dalancour *del Burbero*, la signora Cecilia della *Casa nova*, ecc.; questa più comica di tutte, gioca, spadroneggia, dissipa, finchè un bel giorno non può dare ai signori invitati da pranzo, perchè sono stati posti i suggelli di sequestro alla biancheria. Ella deve sloggiare di casa perchè non è stato pagato l'affitto; e la rappresentazione di questo fatto grossolano trova un'espressione nuova e garbatissima, quando Cecilia fremendo per non poter apertamente dire al Conte forestiero ed a Fabrizio, i due vanesii scrocconi, che sono causa della sua rovina, si sfoga prorompendo in ismanie contro il povero marito e gridando « el m'ha tradio, el m'ha assassinà ».

Sono egualmente tratteggiati con novità ed offrono molti gustosi ridicoli di situazione i soggetti che colpiscono la boria dei patrizi corrotti, specialmente di quelli appartenenti alla classe sospetta dei *barnabotti*, collocati accanto ai loro contrarî, i borghesi arricchiti, vaneggianti in sogni d'apparente grandezza e in desiderii sproporzionati che dànno luogo a contrasti di un effetto comico assai vigoroso.

Altri eccellenti soggetti di satira veramente tutti originali del Goldoni, vengono infine colti sul palcoscenico: — con quanta amabilità di riso sapiente egli va cercando e trova nell'ambiente teatrale le tenuissime fila di svolgimenti e di scioglimenti graziosi! Quanti ricordi amari caccia con la risata gioviale di queste rappresentazioni, quante piccole e grandi rabbie sofferte da Rosaure svenevoli, da puntigliosi Florindi, da critici saccenti, da impresari infedeli! Certe figure reali che noi vediamo apparire attenuate dal tempo nel racconto della sua vita, e che possiamo meglio conoscere attraverso delle sue lettere e delle premesse alle Commedie, fornirono certo all'autore buona parte di materiale per il suo *Teatro Comico* e pel suo *Impresario dello Smirne.*

Vediamo in queste rappresentanze balenare episodi di storia vera, di falsità, di odî, di vendette e di pettegolezzi che vengon dal mare tempestoso del mondo teatrale che lo circondò, mostrato al pubblico nella sua vera veste di formicolaio di gente varia e zingaresca, « misto di virtuosi e di virtuose viventi in famigliarità di cani, di gatti, di scimmie, di pappagalli, di uccelli, di piccioni e perfino di agnelli », seguiti da turbe di madri mezzane, di fratelli sfaccendati, di servi, di cameriere, di nutrici, di ragazzi di ogni età, vere arche di Noè, come le chiama il poeta.

Bellissima sopratutte la figura dell'*Impresario* (1)

(1) *Impresario dello Smirne.*

che non arriva mai a prender fiato fra i litigi dei comici, le pretese delle prime donne, gli strepiti delle seconde. Quando finalmente pare che tutto si calmi, ecco sorgere un nuovo diverbio, schiamazzi da ogni parte, le donne minacciano, gli uomini ne prendono le parti, uno vuol partire, l'altro pretende di restare, da ogni parte si grida e si strepita, tutto va all'aria, i cani e i gatti del seguito fanno anch'essi la loro parte; nel comune concerto il palcoscenico sembra una bolgia d'inferno, e il povero impresario finisce in un canto, rauco, sfinito, gesticolando, fremendo, dimenandosi non udito più da nessuno.

Inesperto del palcoscenico, ha creduto che facilmente si potesse mettere insieme una compagnia di comici da portare al suo paese; alle donne che gli fanno l'occhiolino vorrebbe tutto concedere, tutto negare agli uomini che gli domandano stipendi favolosi, sebbene finiscano per accontentarsi di qualunque cosa. Ma quando pare che tutto sia pronto per la partenza e tutta la canaglia affamata si crede al sicuro, scritturata « chi da comparsa, chi come abilissimo a fare da cane e da orso, chi per dispensare i biglietti, per tenere in ordine i palchi, o per dare il fischio sulla scena » si vede da lontano la barca dell'impresario, che approfittando della bonaccia ha fatto vela da un pezzo per i propri lidi.

Così il poeta attingendo il filo delle sue azioni nei fatti della vita vissuta, imprimeva un nuovo carattere al comico degli intrecci, come ne aveva impresso uno di nuovo alle Maschere, e raggiungeva

il fine di essere in essi onesto, vario, e lieto ad un tempo. Il ridicolo non fu più qualche cosa di inserito nella commedia, da poter essere lasciato e tolto senza mutarne molto l'effetto, ma andò svolgendosi dall'intrigo medesimo e scaturendo da tutte le situazioni più o meno complesse di esso, sempre vere o verosimili. — Non si ebbe più bisogno di ricorrere a frodi di mogli o di figli, a gesta di meretrici, a trappole di mezzani e di amanti di contrabbando; — la spontanea genialità di un ingegno libero e vivo, che si spogliava volentieri d'ogni cultura e rigettava i preconcetti di scuola, seguì trionfalmente la sua via; via che gli autori italiani avevano tentato di segnarsi più volte, senza riuscire mai a batterla pienamente.

Riprodusse così il nostro poeta la verità e la varietà che gli si svolgeva dinanzi agli occhi sulla scena popolosa del mondo, in modo da parere di non aver fatto altro che tendere la mano per coglierla. Di Plauto, di Terenzio, di Aristofane rimasero in lui soltanto ricordi languidi e giovanili; del Machiavelli, del Bibbiena, dell'Aretino, riprovò le azioni indecenti, gustando per l'opposto la verità di qualche carattere; niente spagnolismo, perchè non gli bastò la sola successione interessante dei casi e la varietà delle azioni; niente Molière, checchè ne dica egli stesso, poichè di lui pochissimo lesse, e soltanto a riforma molto inoltrata [1]. Gli rimasero invece scorte predilette fra

---

(1) Maria Ortiz, *La cultura del Goldoni*, Giornale storico della lett. It. 1906, pag. 86.

i campioni della commedia popolare italiana, il Cicognini e il Liveri, ma soprattutto rimase educatrice e formatrice dell'anima, sua quell'Arte, ch'era sfuggita all'accademia del teatro privato pur cadendo di poi in mano dei giocolieri e dei ciarlatani. Essa era stata tuttavia creata ed avea raggiunta la sua pienezza con l'intento di cogliere con la massima naturalezza la verità di quanto si presenta criticabile alla superficie delle anime e dei popoli; e sinceramente, senza preconcetti, senza rigidezze false, raggiungendo talvolta col mezzo del facile riso la satira severa. Tale era stata l'essenza intima della Commedia d'Arte intesa degnamente dagli artisti di gusto, e tale fu il genio animatore dell'arte goldoniana.

L'inventiva del Goldoni spaziò dunque in tutti i campi della vita, ordendo di preferenza ora su leggere storie d'amore le caratteristiche di una virtù o di un difetto dell'anima umana, ora su particolari costumi, quadretti graziosi di quella vita rimasta nel suo popolo semplice e morbinosa anche nel secondo settecento, quando ormai sentivasi in tutto il resto d'Italia la malinconia delle filosofie nuove. — Non potè scegliere sempre con la libertà che dimostrò al principio dell'opera sua tra il vizio dei nobili e meno ancora fra l'ipocrisia dei preti; non così poco però, che non facciano capolino le azioni tenebrose di qualche precettore che, se non riveste la cocolla degli abatini alla moda, ne ha tutto lo spirito (1), e non appaiano

(1) Ottavio nel *Padre di famiglia*. Pancrazio del *Tonin bela grazia*.

numerosi i cavalieri celanti una vergognosa viltà d'animo e di costumi, sotto l'orpello nobilesco [1]. Più assai attinse è vero fra la gente nova, quella borghesia cioè che arricchita di fresco, tendeva a sviare dal suo serio sentimento di vita operosa, nelle vanità di un fasto corrotto. E dalle azioni di questa e del popolo suo, trasse l'argomento della parte migliore della sua produzione artistica, la quale si esprima in italiano o in dialetto, in prosa o in verso ci presenti tipi caratteristici di maniaci, di affettati e di stravaganti, di virtuosi o di viziosi e virtuosi ad un tempo, ora isolatamente per il corso di un' intera commedia, ora successivamente attraverso commedie accoppiate e perfino in serie di molte commedie a seguito, ha sopra d'ogni altra virtù, quella della perfetta trasparenza della vita reale nella favola inventata della scena.

---

(1) *Bona Mugier* - *Donne puntigliose* - *Casa nova* - *Putta onorata* - *Uomo prudente* - *Cavaliere e la Dama.*

III.

L'improvvisazione dell'Arte e il dialogo Goldoniano.

Dopo l'esame degli elementi sostanziali, Maschere ed Intrecci, studiati nei loro rapporti fra il teatro goldoniano e quello dell'Arte, devesi passare a quelli di forma; cioè al Dialogo e alla Sceneggiatura.

L'improvvisazione dell'Arte, che per lungo tempo andò formando quasi una specie di letteratura estemporanea, vuolsi, secondo le ultime ipotesi (1), possibilmente derivata dalla recitazione dei prologhi, dove in un solo monologo un attore speciale riferiva, abilmente improvvisandola, la parte di tutti i personaggi della Commedia. — In generale essa viene apprezzata come un tesoro di lepidezze che però nasceva e moriva con chi lo creava. Pure via via, verso il tempo del Goldoni, doveva realmente essersi ridotta, almeno per buona parte degli attori, a quell'istrionato di cui egli parla, essendo spesso sostituita dall'abilità di ballare sul

---

(1) V. Rossi, *Lettere del Calmo*, Introd. pag. 80 n. 2.

trapezio o di far giuochi o di cantare ariette È noto ch'essa fu ben differente più che in altri tempi dalla fine del secolo XVI a quasi tutto il XVII nel qual tempo spesso fu opera di attori che, alle disposizioni artistiche speciali, accoppiavano una farraginosa, ma non povera coltura, ed un ingegno vivo tale da poter supplire del proprio, davanti a pubblici e a corti, alle deficenze e alle lacune dei Canevacci.

Quasi tutti gli attori, che sono infatti registrati dal Bartoli (1), appaiono anche autori drammatici e abbracciano un periodo di vita che va dal 1550 al 1680. — Fra questi anche molte donne si fecero onore discreto nel comporre commedie, tragicommedie e tragedie: e in massima tutti eran gente che al naturale ingegno comico dovettero unire figura, memoria, voce, sentimenti, immaginazione, facilità di esprimersi, educazione compiuta (2).

Le parti Toscane, specialmente, rappresentano anche per i critici moderni (3) l'ultimo asilo del petrarchismo; l'innamorato (Orazio, Leandro, Lelio o Florindo) e l'innamorata (Isabella, Rosaura, Ardelia, Lucinda), a giudicare dal tono con cui ne parla l'autore della Regola sull'Arte Rappresentativa, dovevano avere un vero fondo di coltura letteraria. — Per essi non prescrivevansi già come eran sufficienti per le Maschere le contraffazioni del

---

(1) F. Bartoli, *Notizie historiche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino ai giorni presenti*. Padova Congatti, 1728.

(2) L. Riccoboni, op. cit.

(3) L. Stoppato, op. cit.

linguaggio corrispondenti alle caricature esterne, la disonestà delle parole, il parlare contadinesco e servile, ma era di obbligo uno studio serio e una abilità speciale per applicare con arte il frutto di lunghe letture. Essi dovevano ritrovare il loro materiale scenico negli autori toscani, nella Crusca, nei Memoriali della lingua, nei trattati di stilistica e persino in quelli di prosodia *potendosi fare onore coll'usare Metafore temperate e non stralunate, figure per aggiungere vaghezza e figure per aggiungere energia.*

Finalmente esercitandosi di continuo in simili amalgami di proprio e di altrui, uno finiva per diventar facilmente anche autore, continuando un genere letterario che viene giudicato l'ultima voce errante di quella corte d'amore, che altrove erasi ormai affievolita per troppo cantare. Il più gonfio secentismo dilaga infatti nei resti di quegli zibaldoni di concetti e di regole che il nostro trattatista ci conserva (1). Sono discorsi ampollosi e stralunati che si chiamano pomposamente concetti di Priego, di Scaccia, di Sdegno, di Gelosia, di Pace, di Amicizia, di Merito, di Partenza, di Amante corrisposto, d'Amante tacito, d'Amante sdegnoso ; contro Amore, contro Fortuna, di libero Amore, di Ritorno in patria, ecc.... Soliloqui con dei tropi che sono voci traslate, soliloqui con figure delle parole e con figure ritrovate per aggiungere vaghezza ; disperate d'amante tradito, con figure trovate per aggiungere energia, di

(1) Perrucci, op. cit., Reg. I. P. II.

amante disprezzato, ecc. . . . . — dove Amore campeggia al solito modo grottescamente, armato di saette, o nascosto negli occhi della donna per cogliere a tradimento l'uomo, e l'amoroso fuoco che si accende nel cuore di questo fa uscire lagrime e sospiri come fonti dagli occhi e come venti infocati dai petti ; il fuoco d'amore congiungesi talvolta al gelo della gelosia e fa maledire nella donna i fiori che allettano per tradire, il cielo che maschera le Furie, il mare tranquillo che invita per sommergere ; la stessa donna ora è balsamo che risana il core morsicato dal serpe velenoso della gelosia, ora raggio che brilla donando moto e vita, ora barbara allattata come Paride da un' Orsa o come Ciro da una cagna o come Clorinda da una tigre, col cuore volto in un blocco di marmo, anzi di pietra agata per resistere al fuoco. Essi non ci lascerebbero troppo lusingare circa l'opera geniale di questi attori toscani, ma i belati amorosi di questi zibaldoni non sono certo che soltanto l'eco ciarliera di ciò che in altro modo usciva di bocca agli eccellenti comici, se essi potevano « del loro modo, della loro gratia, del loro gentil discorrere dare veramente ammiratione e stupore a tutta l'udentia ». Sappiamo dell'Isabella Andreini coronata d'alloro in simulacro, gli scritti della quale sono giudicati, non ostante i difetti del tempo suo, fra le opere dei petrarcheggianti e tra i petrarcheggianti non peggiori (1). Così di suo marito Francesco Andreini

(1) A. Bartoli. *Scenarii inediti della Commedia dell'Arte.* Firenze, Sansoni, 1880. Introd. pag. CIX e seg.

del quale le molte commedie vengono giudicate meritevoli di studio: così della Vincenza Armani si dice che riusciva meglio assai parlando all'improvviso che i più consumati autori scrivendo pensatamente, ed i suoi scritti poetici sono giudicati una vera protesta contro il nauseante petrarchismo.

Si lodano ancora le facoltà poetiche del Fabri scrittore di prologhi e di capitoli, di Giovanni Donato Lombardo, di Giovanni da Pistoia, del Lombardi, di Pier Maria Cecchini autore di Commedie, del Fidenzi, del Romagnesi, di Aniello Soldano, del valente veneziano Andrea Calmo, del Ruzzante e del Bruni, autore dei Prologhi, e di un'altra trentina di minori appartenenti al secolo XVIII, pei quali l'improvvisazione fu realmente tenuta in dignità d'arte letteraria. Essa però cadde purtroppo anche in mano a comici che la ridussero alla più ignobile abiezione, ma in mano a chi ebbe abilità sufficente, ebbe lo scopo di rendere con eleganza il naturale linguaggio della vita, riprodotto per la scena. Facciamo adunque degna distinzione fra l'arte di coloro che esercitarono valorosamente l'improvvisazione con nobili intendimenti, e quella di coloro che per i bassi teatri popolari l'esercitarono tra i molti vili mezzi da saltimbanchi.

L'impresa non era certamente facile e perciò i buoni attori riuscirono solo in proporzione d'uno su dieci (1), e son quelli che noi senz'altro pos-

---

(1) La principale e necessaria parte
del comico è di far chiaro vedere
che da la verità non si diparte . . . ecc.

Cfr. L. Riccoboni, *Dell'Arte Rappresentativa*, Capitoli sei (cit. in A. Bartoli, op. cit. pag. LXXXIV).

siamo avvicinare al Goldoni, il quale appunto nel suo scrivere affrettato, che gli si rimprovera tanto, ci ha meglio di ogni altro conservato l'esempio di quello che doveva essere un buon dialogo all'improvviso. A parte le tirate premeditate che non potevano sottrarsi alla vacuità ed alla ampollosità della letteratura contemporanea, il discorso improvviso dei buoni comici appunto perchè fatto di getto, doveva per quanto i comici fossero valenti, non mancare come quello del Goldoni di difetti di lingua, di forme a volte stiracchiate e di locuzioni che guastavano qua e là la purezza dello stile, senza offendere però la perfetta riproduzione del parlare consueto e affatto studiato della vita intima, anzi, vorremmo quasi dire, imitandolo meglio.

Con ciò non diciamo che i difetti linguistici e stilistici del Goldoni siano delle fioriture di merito; avvertiamo soltanto che esse legano il Goldoni una volta di più a quell'Arte, che aveva per primo scopo di allontanarsi dall' artificiosa espressione del linguaggio della Commedia regolare, per avvicinarsi con ogni mezzo alla natura. Egli infatti si trovò per molti lati press'a poco nelle condizioni di un valente comico dell'Arte, fornito di una felice disposizione di osservare, cogliere e riprodurre dal vero, d'una cultura fatta press' a poco come i comici su qualche buon autore toscano, su vocabolari, su memoriali, su enciclopedie (1),

1) Sulla cultura comica del Goldoni e specialmente sulle sue cognizioni d'indole generale, cfr. il recente articolo di Maria Ortiz, *La cultura del Goldoni*, in Giornale Storico della Letterat. Italiana 1906 cit.

oltre i quali non altro maestro aveva se non come i comici l'immaginazione fervida, la felice memoria degli uomini e delle cose, la facilità di esprimere nel modo più naturale col suo sentimento artistico, ciò che potesse essere suscettibile all'effetto teatrale.

Questo sentimento gli fece avvertire così la sconvenienza delle gonfiature ch'era nelle parti Toscane, come la sconcezza plebea ch'era nelle Maschere, ma non gli lasciò sfuggire tuttavia nella loro improvvisazione l'incanto della dizione rapida, disimpegnata dalla lentezza della premeditazione, movimentata festosamente con tutte le leggiadrie e sia pure anche con tutti i difetti, che ha in natura, e così scrisse *come se ci paresse di essere in una compagnia del vicinato o in una famigliare conversazione.* [1]

E di questa libertà fece largamente uso; pur tuttavia serbando per qualche tempo in sul principio dell'opera sua, l'uso delle Parti Toscane per gli Innamorati. Ad essi però tosto fu tolta ogni stravaganza di linguaggio, ed ogni vano furoreggiare in iperboli magniloquenti.

Di mano in mano poi questo resto di tradizione andò affievolendosi sempre di più, finchè si soppresse del tutto.

Anzi con gran leggiadria l'Innamorato potè parlare liberamente in dialetto, specie nelle commedie di costume in prosa; si riserbò ancora, ma solamente qualche volta nel genere che viene

(1) Pref. Vol. I. ed. Bettinelli.

chiamato *sublime,* l'artificio di trasformare l'Innamorato in cavaliere foresto, perchè di necessità tornasse a parlare toscano, anche se la scena si svolge in Venezia, dove tutti gli altri personaggi parlano in dialetto.

Ad opera più inoltrata però il Goldoni scioglie l'Innamorato da quest'obbligo irragionevole e lascia ch'esso sia quel che vuole e parli come vuole, e meglio di tutti anzi lo fa parlare in quel festoso teatro popolare che riproduce la vita della plebe e della borghesia veneta del settecento. In generale anche nella trattazione di tutti gli altri personaggi pare che egli, come il Ruzzante, si mova molto meglio quando parla il suo dialetto « oltremodo acconcio per la naturalezza e la verisimiglianza di certi casi speciali, poichè sebbene la natura sia per tutto la stessa, essendo differentemente per tutto modificata, conviene presentarla con quegli abiti e quegli usi, che sono meglio adattati al luogo ». (1)

Così estende a tutti i personaggi della sua Commedia il parlar dialettale riservato nell'Arte solo alle maschere, e usato da queste allo scopo principalissimo di portar varietà nella dizione della Commedia (2). Il dialetto venne stabilito dal

(1) Prefazione alla *Scozzese.*

(2) Fra i critici antichi il Perrucci afferma che la diversità delle lingue era considerata dall'Arte come mezzo di grande diletto, quanto presso i Romani l'uso della lingua osca ritenevasi dovesse accentuare il comico delle parti ridicole

Riteneva il dialetto come semplice mezzo di dare varietà e piacevolezza anche il Gamba (*Enciclopedia* – Venezia, 1832) il quale accenna al perfezionamento della C. d'A. nel secolo XVI per mezzo fra gli altri

Goldoni come mezzo di rendere vieppiù naturale e gradito il colorito locale in quella commedia che toglieva il suo soggetto da una Società particolare, cioè da quella di Venezia, dove per molti secoli avevano parlato il dialetto, gli stessi oratori del Senato.

E tutti vennero quando fu d'uopo, a parlare il grazioso dialetto, senza più distinzione, le prime parti e le seconde, le serie e le buffe; gli stessi innamorati, abbandonati i dialoghi veementi, infarciti pesantemente di espressioni generiche di *amor contrastato* o di *priego* o di *scaccia* o di *gelosia,* carichi d'invettive da parte dell'uomo, pieni di sospiretti languidi e di esclamazioni di « te adoro, te idolatro, amor mio, mio bene, mio respiro, mio idolo », da parte della donna, vennero usando la grazia del linguaggio consueto, scaturito dalla pura fonte del cuore, che anche nell'espressione

---

dell'introduzione sulla scena di personaggi che dialogizzavano nei varii dialetti, e alle gare tra Ruzzante padovano e Andrea Calmo veneziano lodando l'introduzione di personaggi che oltre alla lingua rustica padovana o al veneziano vernacolo parlano il bergamasco, il bolognese, il napoletano, il siciliano. — Così loda l'abilità colla quale il toscano Gio. Battista Cini introduce nella sua rara commedia *La Vedova,* il napoletano, il siciliano, il bergamasco, ed esalta Antonio da Molino che non contento dei nazionali dialetti dettò eziandio componimenti nei quali volle contraffare il parlare degli Slavi, dei Greci, dei Tedeschi. — Ultimamente fra i critici moderni lo Schlegel, (*Letteratura drammatica,* Milano, 1844) lo Stoppato e il Bartoli (opp. citt.) dànno grande valore all'uso dei dialetti sulla scena per quanto come semplice fonte di gaiezza e di varietà e il Toldo (Giorn. Stor. It. della Lett. Italiana Vol. XXIII) inneggia ad essi dicendo che la commedia dell'Arte, gaia figlia della novella, percorreva l'Europa parlando la nostra lingua armoniosa nei suoi cento dialetti ai popoli più lontani quando tutto era avvolto nelle tenebre del misticismo.

umile e attraverso le apparenze comiche, lascia trasparire l'azione delicata del sentimento, con una tinta spesso più fedele, più intima e più cara.

Abbiamo visto di sopra il dialogo tra Rosaura e Corallina della *Serva amorosa,* riportato a proposito della trasformazione della Colombina dell'Arte in Colombina goldoniana: esso servirebbe anche a questo punto d'esempio, se da qualunque commedia del Goldoni indistintamente noi non potessimo levare abbondante copia di esempî, che dimostrino il suo saper far parlare nel modo più proprio e secondo quello che sentono, le creature della sua fantasia.

Non havvi certo autore in tutto il teatro dialettale veneto, compreso quello del Calmo e del Ruzzante, che abbia scene profuse di tanto spirito facile e di tanto scherzo geniale quanto ve n'ha in Goldoni. Citiamone una fra le moltissime: quella ad es. che si svolge nelle *Baruffe Ciozote,* sullo sfondo della laguna un po' agitata, in riva alla quale le donne attendono lavorando il ritorno dei loro « omeni col vento in popa », sulle barche ricolme di pesca. Un gruppo di giovani rivali in amore, Checchina, Lucieta e Orsetta, e un gruppo di comari più vecchie, stanno « sedute sopra seggiole di paglia » lavorando « i caratteristici merletti sui tomboli, posti sopra scanni » dinanzi alla porta delle loro casupole. Siamo in una di quelle anguste e popolose calli di Chioggia, dove la famigliarità diventa necessaria, e con essa lo svolgimento più naturale dei piccoli odii e dei piccoli amori, onde le invidie e le gelosie che ne

nascono producono il pettegolezzo, e dal pettegolezzo la baruffa; quella baruffa che potrebbe ancora ricordare le zuffe scomposte della Commedia d'Arte in cui da un momento all'altro, « tutti facendo quistione confusamente partivano » o fuggivano spaventati » o per altre ragioni scappavano, si picchiavano, si minacciavano empiendo la scena di fracasso. La commedia goldomiana riesce con lo stesso mezzo a trarre dalla fertile fantasia e con la più grande facilità di espressione, una delle più vere e delle più immutabili caratteristiche del popolo; e più specialmente di quel popolo che ai nostri giorni ancora ne è il rappresentante più comico, più tenace, più immutato. — Basta anche oggi giorno mettere piede in quella curiosissima cittadina distante da Venezia un paio d'ore, e dove si arriva dopo una traversata geniale sulla laguna, per ravvisare subitamente, non tra la folla della borghesia arricchita e che ormai passeggia la piazza ravviata talora secondo il più ricercato modello parigino ma nelle caratteristiche calli la figura rozza e bonacciona del pescatore Tofolo dalle larghe spalle avvezze alle fatiche del mare, dal passo greve e un po' incerto di chi per mesi e mesi non ha per passeggiare che l'ampiezza di un burchio da pesca, dal sorriso bambolesco di maschio brutale che si smarrisce sotto gli assalti della grazia civettuola e chiacchierina di Lucieta; quella Lucieta cui balenano i begli occhi lucenti sotto il candore dello zendado chiamato « tonda o pièta », elegantemente smerlato e rinsaldato le domeniche, ma più spesso sotto l'arruffio di una giovane chioma per giorni e giorni

lasciata senza guida di pettini, come più spesso è lasciato nell'angustia sozza di miserabili panni il bel corpo meravigliosamente fiorente.

E all'angolo d'ogni via una comare intenta a scacciare le mosche dalla zucca baruca calda, sempre calda anche quando è uscita dal forno il giorno innanzi, o a rattoppare lunghe fascie di reti, in mezzo al rigagnolo sul quale improvvisamente viene a scorrere l'acqua riversata lontano, dal mastello di un'altra comare che ha finito allora allora di sciacquare i suoi panni alla porta di casa: onde la probabilità di un tafferuglio improvviso, cagionato da quella che vuol rivendicare i suoi diritti, e dall'altra che non la cede alla violenza degli attacchi, e un gridare a squarciagola e un inalzare di strilli potenti, stonati, e uno schiamazzare di tutti gli accorsi, fra le gambe dei quali vanno capriolando i monelli seminudi che fanno la fischiata ad ogni uscita curiosa. Le donne si eccitano, s'infuriano, sempre più si credono sulla ribalta d'un teatro dove bisogna a tutti i costi finir la propria parte con onore e finiscono per recarsi all'ufficio del delegato di polizia, vittima paziente e discendente diretto dell'antico cogitor di giustizia, e per abbandonarsi alla ferocia di strappate di capelli di laceramenti di visi, di simulate convulsioni.

Ma il dialogo nostro, cui abbiamo accennato, si svolge soltanto nel preludio di una di queste azioni curiose: Tofolo, innamorato, viene a passar l'ora del riposo crepuscolare fra le comari che stanno lavorando e fa sfoggio di una rustica, ma garbata galanteria verso le donne cui offre « la

zuca baruca càlda » occhieggiando le più giovani che fanno gara di amabilità conquistatrici. Sorgono di conseguenza le rivalità: Pasqua e Lucieta si pungono scambievolmente e per mezzo di piccoli frizzi, mettono sotto gli occhi di Tofolo i loro reciproci difetti.

(Atto I, Scena II) *Tofolo* e le suddette, poi *Canochia*.

Luc. Ne pagheu gnente?
Tof. Sì ben, comandè.
Ch. (Uh, senti che sfazzada!) *a Orsetta.*
Pof. Aspetè. Oe zuche baruche (*chiama*).
Can. (*Con una tavola con sopra vari pezzi di zucca gialla cotta*) Comandè, paron.
Tof. Lassè veder; voleu Lucietta?
Luc. Sì ben, dè qua.
Tof E vu, dona Pasqua, (cognata di Lucieta) voleu?
Pasq. De diana, la me piaze tanto la zuca baruca! Damene un pezzo
Tof. Tole'; no la magnè Lucieta?
Luc. La scotta; aspetto che la se giazze.
Ch. (la rivale) Oe, paron Canoccia!
Can. Son qua.
Ch. Damene anca a mi un pezzo.
Tof. So qua mi, ve la pagarò mi.
Ch. Sior no; no vogio.
Tof. Mo per cossa.
Ch. Perchè no me degno.
Tof. S'ha degnà Lucieta.
Ch. Lucieta xe degnevole, la se degna de tuti.
Luc. Coss'è siora? ve n'aveu per mal perchè so stada la prima mi?
Ch. Mi co vu, siora, non me n'impasso; e mi no togo gnente da nissun.
Luc. E mi cossa togo?

CH. Siora sì, avè tolto anca i trigoli dal puto donzelo de pare Losco.
LUC. Mi? busiara
PASQ. A monte.
LIB. A monte a monte.

Ma Tofolo che ama ricevere paroline ed occhiatine da tutte s'accosta ad acchetare Checca e le fa dialogo sottovoce che la lusinga, (Sc. III).

TOF. Arecordeve, siora Checa, che m'avè dito che de mi no ve degnè.
CH. Andè via che no ve tendo.
TOF. E sì, mare de diana, gh'avea qualche bona intenzion.
CH. De cossa?
TOF. Mio santolo me vol meter su peota, e co son a traghetto, anca mi me voi maridare.
CH. Dasseno?
TOF. Ma vu avè dito che no ve degnè.
CH. Oh! ho dito della zuca, no ho miga dito de vu.
LIB. (Sorella maritata) Oe, oe, digo, cossa xè sti parlari?
CH. Varè, vardo a laorare.
LIB. Ande via de là, ve digo.
TOF. Cossa ve fazzio? tolè anderò via!

E il D. Giovanni rusticano passa dall'altra parte, dove trovasi Lucieta, ammansando prima con qualche complimento donna Pasqua che le sta a guardia.

TOF. Sfadigheve a pian, dona Pasqua.
PASQ. No me sfadigo, no fio; no vedè che mazette grosse, el xe merlo da diexe soldi!
TOF. E vu Lucieta?
LUC. Oh! el mio xe da trenta.
TOF. (Mo co pulito, mo çari quei deolini)

PASQ. Vegnì qua, senteve.
TOF. Oh! qua son più alla bonazza. Dona Pasqua, voleu tabaco?
PASQ. Xelo bon?
TOF. El xe de quel de Malamoco.
PASQ. Demene una presa.
TOF. Volentiera.
CH. Se Tita Nane lo sa, povareta ela! (*da sè*).
TOF. E vu Lucieta, ghe ne voleu?
LUC. Dè qua, sì ben; per far dispeto a culìa (*accenna a Checca*).
TOF. (Mo che oci baroni!)
LUC. (Oh, giusto, no i xe miga queli de Checca!)
TOF. (Chi? Checca? gnanca in mente!)
LUC. (Vardè co bela che la xe!) *accennando a Checca con derisione.*
TOF. Vara ciòe!
CH. (Anca sì che i parla de mi?) *da sè.*
LUC. No la ve piase? I ghe dise Puineta.
TOF. Puineta i ghe dise? (*a Lucieta sorridendo e guardando Checca*).
CH. Oe digo, no so miga orba varè; la voleu fenire?

E qui incomincia a prepararsi la lite, il *temporale,* il *susìo,* la *bissabuova,* il tafferuglio cioè di parole e di minacce, che prestamente seguirà, e che avrà il suo pieno svolgimento all'arrivo degli uomini. In questa scena pertanto non può andare più mirabilmente d'accordo la spumeggiante civetteria delle giovani, con la rozza galanteria del pescatore tenero d'ogni amabilità femminile; nè più delizioso accordo può ammirarsi di alti e di bassi che si vogliono, si stringono, scaturiscono su su, e si smorzano delicatamente e dove sembra di riudire la musica dell'ondata fresca che viene sciac-

quando ritmicamente alla riva. Seguirebbe con lo stesso carattere, il litigio fra Tita Nane e l'amante Lucieta, e per tutta la commedia è un scoppiettìo di queste scene vivaci, dove suonano le forme della parlata popolare, a rappresentare anime e costumi in quanto hanno di più caratteristico.

Ma noi non ci dilungheremo di più, volendo mostrare invece con un tipo di dialogo al tutto diverso, quanto bene sapeva il Goldoni passare dal movimento rapido e fervido di una dizione fluidissima di parole e di frasi giocondamente rincorrentisi, alla serrata compostezza di un dialogo che, improntato ad un' eccezionale gravità comica, doveva essere svolto con più grande regola.

Siamo alla I[a] Scena dell'Atto III dei *Rusteghi;* i vecchi si sono chiusi nella camera di Lunardo a conciliabolo segreto, per determinare il modo con il quale dovranno punire le loro donne, che li hanno ingannati. Lunardo è il più offeso, perchè in casa sua, e per sua figlia, è stato introdotto l'amante Filipeto in maschera. È stato violato il diritto di paterna podestà, e la sua autorità è stata schernita, quindi spetta a lui di parlare per il primo, in quel piccolo tribunale di uomini tutti disposti a condannare colpevoli e complici. — Una piccola inquisizione, una riproduzione in miniatura del tribunale segreto; l'accusa è riferita da Lunardo, che annuncia gravemente: « se trata de onor, se trata de reputazion de casa mia! Un omo de la mia sorte! Cossa dirai de mi? Cossa dirai de Lunardo Crozzola? » E sul sistema della vecchia repubblica, rigida in punire i delitti

di lesa maestà, chiede la condanna dopo aver parlato in generale dell'offesa che lede l'onore e la reputazione della sua casa, e in particolare dell' offesa personale esclamando al colmo della desolazione « un omo de la mia sorte! ». E per due volte si ferma sul pensiero che la sua fama, la sua antica fama di uomo onorato e temuto, sia rovinata insieme con quella della sua casa.

Gli altri due giudici assentono e compiono l'accusa, determinando quali siano i colpevoli: però poichè si tratta che questi colpevoli sono la moglie e la figlia di Lunardo, si accontentano soltanto di invettive generali contro le donne, e tocca a Lunardo stesso l'affermare decisamente: « mia mugier xe causa de tuto ».

Si passa quindi alla ricerca dei complici; « quela frasconaza la ghe tien drio » dice Lunardo, parlando della figlia Lucieta, alla quale per una naturale tenerezza paterna, celata sotto la scorza del Rustego, riconosce una specie d'attenuante « e vostra mugier ghe tien terzo » aggiunge rivolgendosi a Cancian. E questi reciso e terribile: « la castigarò ».

Poi si passa alla discussione della pena da infliggersi e anche qui si cede il diritto a Lunardo che, parlando per primo, dispone senz'altro che sua figlia sia mandata in convento, e circa alle mogli vuole che anche gli altri si pronuncino. Imbarazzo generale: Simon propone il ritiro, ma Cancian e Lunardo non approvano; Cancian propone di chiuderle in casa, senza che possano vedersi nè parlare con alcuno, ma Simon si mostra contrario

e tocca di nuovo a Lunardo: « la vera, sarìa doperar un pezzo de legno » egli dice; ma viene confutato anche questo giudizio e disapprovato dagli altri due, per il semplice motivo che ci sarebbe da accopparle, e Simon invece riconosce che « voltèla, menèla, senza done no se pol star ».

Stabilito che non si possano ammazzare, bisogna venire ad una determinazione più mite; Cancian e Simon propongono a Lunardo di mandar la moglie dai parenti, o in campagna, o di ricorrere a qualcuno che le parli, e la metta a dovere; ma anche quì c'è là sua difficoltà. Si provi « a serrarle gli abiti, le gioie, a tenerla bassa, mortificata » tutto no, tutto no, « se fa pezo che mai ». I consiglieri si irritano, si stancano, si accusa Lunardo di essere un giudice troppo tenero, cui nessun consiglio piace, perchè in fondo gli preme di tenersi sua moglie con tutti i suoi difetti, onde Simon gli conclude: « Fè cussi compare: godevela come che la xe! ».

Rimedio non c'è, punizione non si trova, ma l'offesa resta: e Lunardo ci torna su e sta pensando che bisognerà tuttavia mortificare le donne a tutti i costi, quand'ecco che nella scena II abbiamo l'intervento della signora Felice, vero avvocato difensore che viene a fare la sua perorazione e la sua arringa, fra il silenzio generale e la involontaria ammirazione dei giudici. Ella giustifica gli imputati, espone tutte le attenuanti, dimostra le poco importanti conseguenze che l'inganno ha portato, ricorre all'uman cuore dei giudici e propone una piena assoluzione, per inesistenza di

reato. Dopo di che la discussione dei giudici vorrebbe essere ripresa, ma la ragione dà posto al cuore, ed essi brontolando ed ammonendo dànno sentenza assolutoria, suggellata dalla proposta *de andar prima de tuto a disnar*.

Questo dialogo appartiene certo a quella commedia nella cui costruzione Goldoni faceva una operazione sola [1], e in esso sentiamo la premeditazione nel rapporto che tiene con tutta l'azione, mentre nella facilità di tutta la dizione, scaturita dagli incidenti naturali del carattere, sentiamo il più bel modello d'improvvisazione perfetta.

In tal modo, scelti i soggetti e i caratteri, di mano in mano che il nostro autore svolge le loro azioni imperniandole su episodii caratteristici realmente veduti o probabili a vedersi, e le conduce allo svolgimento più gustoso e naturale, adatta senza fatica il linguaggio dei suoi personaggi all'importanza della parte che sostengono nell'azione e secondo quelle sfumature più proprie che il carattere e il costume loro suggeriscono.

La felice disposizione di riprodurre la natura in tutti i modi gli fa trovare rapidamente gli

---

(1) *Mémoires*, Cap. 41. « Da principio, egli dice, io doveva far quattro operazioni nel mettere insieme una commedia : la prima era il disegno e la divisione in tre parti, la seconda la distribuzione in atti e in scene, la terza il dialogo delle scene più importanti, la quarta il dialogo generale di tutta la commedia. »

Di poi le operazioni si ridussero a una sola: messosi in testa il piano e le divisioni principali, cominciava subito: atto I^{0}, scena I^{a}, così proseguendo fino al termine e avendo in mira che tutte le linee tendessero ad un punto fisso, cioè allo scioglimento dell'azione per cui sembra che tutta la macchina sia preparata.

idiotismi efficaci e le espressioni più armonizzanti: Tofolo pescatore ha nel suo parlare un evidente colorito marinaresco, Pantalone si rivela subito per quel buon tipo di mercante che è, abituato a passar la sua vita fra le pezze di grano e di broccato, Margherita veneziana vi parla nel modo più disinvolto « de cascate, de colane, de abiti col'argento e de tabarini », il causidico si trattiene nei suoi aggiustamenti sempre facendo uso di vocaboli specifici e caratteristici, speziali o dottori dispiegano famigliarmente i loro *recipe* e i loro latini, tutti insomma si fanno ravvisare subito per mezzo del loro linguaggio.

A tale proprietà di linguaggio aggiunge la giusta misura delle parti proporzionandola al momento e alla necessità dell' azione. In generale le parti secondarie non parlano in Goldoni che per isvolgere qualche linea secondaria dell'azione; ad esse è concesso talora anche di tenere dialoghi di una discreta lunghezza, ma solo in principio della Commedia, finchè l'ordito sta stendendosi dinanzi agli occhi dello spettatore, sostituendo in certo modo i prologhi che nella Commedia dell'Arte avevano l'ufficio di esplicare il soggetto della rappresentanza, prima che si levasse la tela.

Ma quando l'azione si trova presso all'avanzarsi del nodo o vicina allo scioglimento, il dialogo resta riservato quasi ai soli protagonisti e le parti secondarie non intervengono che al momento necessario, o per chiarire qualche inviluppo che rimarrebbe oscuro, o per legare qualche circostanza necessaria alla successione degli avvenimenti.

Di regola il personaggio della Commedia goldoniana non trattiene l'uditorio inutilmente o per il puro gusto di fargli dar la risata; alla proprietà del linguaggio e ad una giusta disposizione delle parti del dialogo s'aggiunge quella sobrietà naturale che è frutto d'ingegno abbondante cui non manca la variazione continua.

E giunge il nostro poeta, fuori d'ogni impaccio della tradizione e d'ogni prescrizione accademica, a portar sulla scena fino ad una quindicina di persone in un tempo, facendole tutte alternativamente parlare senza slegature, o prolisse e senza diversioni.

In queste rappresentanze meglio che nelle altre noi ci ricordiamo di quella spigliatezza con cui l'antico istrione del Prologo veniva a dar prova della sua valentia, rifacendo uno dopo l'altro la « ruffiana », « la madonna schifa il porco », « l'assassinato d'amore », « l'avaro », « il milite glorioso », « il parassita », « un soldato del tinca », solo dichiarandosi incapace d'imitare la furfanteria dei signori (1), arte che con Goldoni ha certamente raggiunta la più meravigliosa perfezione, ma arte che ha in comune la stessa virtù naturale. In tanta babilonia di personaggi diversi il dialogo goldoniano non cade mai nella scapigliatezza, ma procede agile e vario fra gli addentellati molteplici con l'ordine con cui si svolgerebbe compostamente la fila di un ordito saldo e complesso, ma chiarissimamente

---

(1) Prologo della Commedia *Il Marescalco* di P. Aretino e Prologo alla Rodiana del Calmo, cit. da U. Fresco, *Le Commedie di P. Aretino*, Camerino, Savini 1901, pag. 61 e 62.

disposto. La Commedia dell'Arte, quando si trovava con la scena soverchiamente affollata, se la sbrigava prestamente, facendo partire sul più bello tutti i personaggi per conto proprio, chi da una parte, chi dall'altra ; Goldoni non solo popola la scena con ben più di quattro personaggi, ma, fatto uso di essi in quella copia che gli par meglio, li trattiene volentieri, e giunge a presentarcene, nel *Ventaglio* ad esempio, fino a quattordici ad un tempo.

Alla prima scena dell'Atto I essi appaiono tutti uniti e variamente disposti al primo alzar della tela, intenti ad un'occupazione diversa ; sono quattordici e tutti parlano alternativamente senza pose soverchie, senza scatti disarmonici, ma con ispezzature e con riprese aggiustatissime, tralasciando il dialogo tra due, per farlo diventare una conversazione di quattro, di sei, di otto, ora languido, ed ora serrato, in tutto acconcio a riprodurre la giocondità della scenetta caratteristica.

Questa si svolge sulla piazza d'un villaggio, dove sul terrazzo del villino prospicente la via un gruppo di damine incipriate sta a prender il fresco ed a guardare la partenza per la caccia dei loro cavalieri ; il farmacista sbircia dalla balconata pestando le sue droghe nel mortaio, una paesana siede sulla porta filando, la piccola merciaia agucchia presso la sua vetrina, il ciabattino cuce e picchia al suo banchetto, e l'oste fra i suoi garzoni che scappan di qua e di là, chi a spazzare e chi a pelar pollastri, sta facendo di conto.

Tale il quadretto goldoniano che avviva il riso

al primo mostrarsi con la sua piacevole animazione che vien tosto completata dal mirabile dialogo. L'avventore che sta prendendo oziosamente il caffè volge gli occhi al terrazzo e riesce naturalissimo nel suo fare col caffettiere un po' di maldicenza sulla signora Geltrude; il farmacista col suo troppo battere solleva le lamentele del signor Conte, il quale se ne lagna con la sua boria di signore spiantato; onde è poi naturale che succedano subito i motteggi del ciabattino che sta accomodandogli le scarpe vecchie. Dall'altro lato della scena Giannina, che sta facendo qualche pettegolezzo, viene fatta tacere da Moracchio e i suoi brontolii vengono acquetati dal signor Evaristo suo protettore; ma la signorina Candida che osserva dal terrazzo, dà in ismanie di amante gelosa, e la zia Geltrude si volge a farle la predica; si riodono nel frattempo le proteste di Giannina e le sgridate di Moracchio, e tutto il dialogo procede da questa scena in altre, sempre con eguale speditezza di espressione, sicchè i piacevoli giri di essa assecondano in tutto il movimento dell'idea, anche quando il numero dei personaggi ingrossa straordinariamente, e difficilissimo riuscirebbe il non render il dialogo intricato, disornato e prolisso.

Tutti hanno invece il loro spunto grazioso; una parola di uno dà risalto alla frase di un altro, si avvertono quegli urti piacevoli e naturali imitanti veramente come voleva il Goldoni, più le persone che parlano che quelle che scrivono, i dialoghi lunghi si frammischiano di piccoli dialoghi episodici ma non affatto estranei, e il filo del discorso tron-

cato apparentemente in bocca a due personaggi, viene continuato talora da due altri, o ripreso a suo tempo dagli stessi, come una massa abbondantissima di fili che vadano comparendo o scomparendo per formare sull'ordito un magnifico trapunto di linee morbide e di rilievi chiaro-scuri.

Non hanno certo bisogno i personaggi goldoniani per rivelarsi all'uditorio dell'*Elocutio antecedens,* l'uso della quale troviamo vivissimo nella Commedia dell'Arte (1) allo scopo di comunicare al pubblico l'argomento della favola, o di spiegare qualche luogo oscuro dell'intreccio. Goldoni giudicava quest'uso vizio intollerabile dell'antica commedia, nella quale spesso i Prologhi vennero a formare una delle parti più importanti col nome di Protasi o Proponimento, e non potevano praticarsi dai buffoni per la serietà del loro scopo didascalico. Il precettista dell'Arte raccomanda appunto di regolarsi in essi con vera modestia, rimanendo affatto esclusa qualunque veste ridicola. Goldoni preferì di assimilarli in certo modo alla Commedia stessa, adottando l'uso di dare gli schiarimenti necessarii all'azione, mediante qualche battuta delle parti secondarie o dei servi, alle prime scene dello svolgimento. Tutt'al più usò di qualche soliloquio, ma con l'intento di spiegare gli interni sentimenti del cuore, dar cognizione al popolo del carattere e mostrar gli effetti e i

---

(1) Il Perrucci ci parla dei Prologhi nella parte che tratta delle Commedie scritte, ma le stesse regole servivano pei Prologhi della Commedia d'Arte.

cambiamenti delle passioni. Di Prologhi veri e proprî invece non fece uso nemmeno per quelle rappresentanze che servivano più da vicino al diletto del popolo.

Soltanto appaiono talora delle Introduzioni che sono specie di Prologhi, ma servono soltanto di premessa alle recite di un'intera stagione comica, o per raccomandare e per presentare al pubblico certi nuovi attori (1) o per dar ragione dei mutamenti avvenuti (2) nella compagnia comica, o degli intendimenti dell'autore per la stagione stessa.

Ma nessun avvicinamento possono avere queste Introduzioni con i Prologhi dell'antica Commedia; al Goldoni non piacque assolutamente l'uso del Prologo vero e proprio, parendo che esso contribuisse piuttosto a diminuire l'interesse della favola che ad accrescerne il pregio. Le sue Introduzioni sarebbero oggi i manifesti stampati alla porta del teatro o gli articoli di cronaca teatrale che si inseriscono nei giornali: egli usò di farli recitare in teatro, perchè dalla viva dizione dell' attore

---

(1) Introduzione per la prima recita dell'autunno 1754, Tom. III, Ed. F. Pitteri Venezia MDCCLVIII. La prima donna figura di stare a sipario calato ripassando un prologo in versi da recitare al pubblico, dove l'autore prende occasione per esporre le sue idee sull'uso dei prologhi, ma in fatto prende occasione di raccomandare al pubblico il nuovo Brighella e il nuovo Pantalone.

(2) Introduzione per la prima sera dell'autunno 1755, Tom. V, op. cit. In essa si informa il pubblico che, essendo fuggita la prima donna, la compagnia aveva dovuto malamente ripiegare con un'altra molto inferiore, che non avrebbe permesso all'autore di fare quello che avrebbe voluto e che quindi il pubblico si preparasse al compatimento. E fu appunto l'anno poco felice del *Terenzio*, del *Tasso* e della *Peruviana*.

avessero più effetto sul pubblico, ed introdurre in essi di preferenza un solo personaggio.

Poca affinità troviamo adunque tra la Commedia goldoniana e quella dell'Arte nel modo di aprire il dialogo della rappresentanza, molto maggiore ne troviamo invece nel modo di chiuderla. Sono sul gusto delle Chiusette dell'Arte, dei Commiati, delle Parlate e delle Sentenze nella fine dei discorsi [1] le Moralità goldoniane usate piuttosto però come mezzo più diretto per raggiungere l'insegnamento del buon costume, che per far uscire dalla scena i personaggi a colpi di gran cassa.

Egli intese per mezzo delle sue Chiusette di lasciare in certo modo lo spettatore più soddisfatto, e le mise alla fine dell' intera rappresentanza, come il panegirista mette al termine della sua simbolica parabola il corollario filosofico. Ve ne hanno di quelle che sono semplici commiati rivolti al pubblico, dal quale invocano compatimento ed applauso, fatti come nell'Arte per bocca di chi ha sostenuto una delle prime parti e di preferenza da una donna ; ve ne hanno di quelle che inneggiano alla pace fatta, all'ostacolo appianato, o alla verità scoperta, o in forma di semplice brindisi in prosa o in verso fanno gli evviva per il matrimonio col quale non è difficile che finisca la commedia. – Ma in generale è l'autore che non vuole lasciar sfuggire al suo popolo, cui soprattutto intende di aver esposto con la commedia un esempio di vizio punito o di virtù premiata, il filo morale

(1) Perrucci, op. cit, pag. 375-76.

che potrebbe sfuggirgli e parla per bocca dei suoi personaggi insegnando talora con Rosaura (1) che; *ognuno cerchi di conversare con chi può e rendergli egual onor, ma niuno speri di passare i limiti delle sue convenienze*, talora con D. Marzio (2) che il maldicente finisce sempre ad esclamare pentito: *sono stordito, sono avvilito, non so in qual mondo mi sia, tutti m'insultano tutti mi vilipendono niuno mi consola, ognuno mi scaccia e mi ammonisce: ah! sì, hanno ragione, la mia lingua o presto o tardi mi doveva condurre a qualche precipizio*; ora con Florindo il giuocatore dissipato, mostratosi al pubblico nei varii aspetti di fortunato, sfortunato e ravveduto, conclude dicendo: *il giuoco è fonte di tutti i vizii peggiori e non vi è vita più miserabile al mondo di quella del giuocatore vizioso.*

Nè sdegna il Goldoni di ritornare anche al verso come usavasi nell'Arte, chiudendo più di una volta il ragionamento finale in poesia, quasi che l'ispirazione si sia andata di mano in mano accendendo ed abbia preso forma lirica ispirata dal pentimento del vizio punito o dalla gioia della virtù che trionfa, ed allora è Bettina (3) che, riuscita vittoriosa sui traviamenti del marito, chiude con un sonetto inneggiante alla virtù della « bona mugier » o Argentina (4) o Dona Lucrezia (5) che chiudono con una strofe-proverbio sulla durata della pace

(1) *Donne Puntigliose*

(2) *Botega del café.*

(3) *Bona mugier.*

(4) *Cameriera brillante.*

(5) *Donne gelose.*

domestica o sui vantaggi di un'onesta agiatezza. Più spesso però, la Morale è in prosa allo scopo soltanto di far che più facilmente *qualche spettatore riporti dalle scene ciò che dalla madre avida e condiscendente non fu per avventura mai fatto.* [1] E così il prodigo, l'impostore, l'avaro, tutti i viziosi finiscono a voler far riflettere il pubblico sui dannosi effetti delle loro colpe, e a fare manifesto proponimento di correggersi, insegnando che poco dura e malamente termina la loro pessima vita; e se a noi moderni, ricercatori di sensi oscuri sotto il velame strano dei simboli, avidi di rivelazioni recondite e di forme fuggenti, dinanzi le quali le fantasie possano durare in moto anche a rischio di abbattersi nell'inverosimile e nel falso, possono muovere a riso queste produzioni di spontanea ingenuità, pensiamo ch'esse ebbero in Goldoni il loro perchè di esistere e che se, per giovarmi del giudizio d'uno dei critici più illustri, *tolte parlate e monologhi del dialogo goldoniano, lo avremo quasi interamente purificato di ciò che spiace ai maestri del bello scrivere, forse esprimendosi diversamente egli avrebbe appagato di più qualche purista ma meno attratto il popolo per il quale rapidamente inventava e si esprimeva secondo che era solito di sentire e di parlare* » [2].

Ammessa questa necessità di far impressione sul pubblico, a parte la noia che possono darci

---

(1) Prefazione al *Moliere* - ed. Pesarese.

(2) G. Mazzoni, *Prefazione* a G. Caprin, *Carlo Goldoni*, opera citata, pagina XVI.

nel leggerle, possiamo in esse riconoscere adunque un piccolo legame di più fra i molti che avvicinano l'arte del nostro poeta e quella della tradizione del teatro improvviso, alla quale tradizione in parte si attenne anche rispetto ad un altro degli elementi importanti, la Sceneggiatura.

IV.

I Canevacci dell'Arte e la Sceneggiatura in Goldoni.

Era compito del corago nella Commedia dell'Arte di esporre ai comici l'argomento della favola e null'altro ad essi veniva indicato, all'infuori del luogo dove si recitava e la determinazione della casa, a mano dritta o a sinistra; potevano essi quindi allungare ed abbreviare le scene a loro talento, soltanto badando di parlare ciascuno sul tenore della scena antecedente, fino a tanto che venisse il nuovo interlocutore. — Dovevano regolarsi tutt'al più in modo che l'udienza per i lazzi troppo lunghi ed inopportuni non avesse a perdere il filo dell'intreccio od a tentare di capirlo di nuovo; pare che un tal sistema però portasse facilmente confusione, se il precettista ripetutamente s'affanna a raccomandare di non confondere il paese dove si recitava, il nome dei personaggi, la casa dove abitavano e di non incontrarsi nell'entrare. (1) Lo

(1) Perrucci, op. cit. pag. 364 seg. " Per non incorrere in questo difetto si vuole da alcuni fare uno scenario in questo modo: si dà ad ogni scena o uscita un titolo di numero: I, II. III, IV, ecc. oppure

scenario portava in capo soltanto l'indicazione della città dove fingevasi l'azione, e notava appena se fosse di notte o di giorno. Il nome della città non mutava mai; appena dopo un *Roma-Giorno* possiamo nella stessa commedia trovare un *Roma-Notte*, ma il luogo della scena rimane pressochè sempre fisso e rappresentante secondo la tradizione classica, una strada di città con case particolari, sulle quali soltanto erasi soppressa l'iscrizione del nome padronale. — L'azione della commedia restringevasi quindi a ciò che poteva succedere in una via, dalla finestra alla strada, in una piazza di città o di una villa, essendosi introdotti soltanto con l'opera in Musica scenarii più vasti e più ricchi, in relazione coi personaggi diventati re o principi o dei. Goldoni chiama ciò una « stiticità » e se ne libera, sia per la scelta del luogo che per i mutamenti di esso; ed ora fa che sia una piazza o un campiello o un cortile veneziano, ora l'interno di una casa di città, d'Italia o di fuori, più spesso di Venezia, qualche volta di Roma, di Bologna e perfino di Napoli e di Palermo, quando specialmente diventando la satira troppo mordace, non vuole urtare il suo pubblico, mostrando di scegliere i

una lettera dell'alfabeto: A, B, C, D, . . . e poi in un foglio di carta che si affigge dietro il proscenio si scrive vg. il *Pastor Fido*.

ATTO PRIMO.

Scena I. - Escono per D.

Silvio . . . .
Linco . . . .

Vanno via per F . . . ecc.: cit. anche in A. Lisoni, *La drammatica italiana nel secolo XVII*, pag. 120. Parma, 1898.

suoi soggetti in Venezia medesima (1). La scena goldoniana rappresenta anche con simpatia la campagna patrizia, visione ribalenante alla mente col ricordo dei festosi giorni passati presso le amabili protettrici raccolte a crocchi in vacanza: rappresenta pure la villa o il giardino che ci aleggia ancora sul viso la fresca brezza del Brenta; e quando avviene ch'essa smetta la sua stabilità intende di farlo per raggiungere un effetto pronto d'azione e dare maggior risalto di contrasti d'ambiente, più che per ottenere una varietà che porti vaghezza. Pure possiamo vedere Commedie, specie quelle a soggetto borghese, dove la scena rimane stabile; ma anche in quelle, che più risentirebbero l' insipida rigidità della strada con case della Commedia dell' Arte, campeggia invece la grazia di una piazzuola veneziana (2) con varie case popolari, con terrazze ed altane risonanti dal caratteristico cicaleccio femminile, fiorite quà e là di bionde testine di fanciulle che escono a far

---

(1) Prefazione alle *Donne Puntigliose*, pag. 295, Vol. III edizione Gavelli: « ho dovuto trasportare la scena in un paese lontano in cui non vi sono mai stato acciò appuntare non mi si possa averla io nella verità lavorata. » Ciò a proposito del carattere della contessa Beatrice figurata in essa come una triste figura del ceto della nobiltà capace di arrischiare il decoro del suo Paese per cento doppie e di esporre agli scherni una forestiera. La commedia rappresentata in Venezia fu male accolta per questo e l'autore nello stamparla trasportò la scena in Palermo, protestando che non credeva che tale carattere si trovasse in Venezia, dove la nobiltà era in cotal grado costituita che certi puntigli stucchevoli, certe ridicole affettazioni che in qualche altra città si vedevano, alla sua patria rimanevano affatto stranieri.

(2) *El Campielo.*

capolino dalle finestre e dalle porte. Fra esse notasi l'altana della giovine Lucieta dall'arcata sotto cui germoglia il vasello di reseda fiorita e di geranio fiammante, e dove ella apparirà soffusa di giovinezza come la Rosa dalle bianche braccia della poesia pascoliana. Dirimpetto, le finestre della giovane Agnese, di Orsola e di Gasparina; in mezzo, nel fondo, una locanda con terrazzo lungo, coperto dal pergolato, attraverso il quale s'affaccierà tratto tratto la testa incipriata del cavalier foresto ad inchinare le belle fanciulle, squadrandole con l'occhialetto.

Non meno piacevolmente è ritratta e con fedeltà di colorito locale la scena stabile della *Bottega del Cafè*: « la Piazzetta di Venezia con tre botteghe, quella di mezzo ad uso caffè, quella a dritta di parrucchiere, quella a sinistra ad uso di giuoco, ossia biscazza: sopra le tre botteghe gli stanzini particolari appartenenti alla bisca, con le finestre in veduta della strada, dalla parte del barbiere la casa di una ballerina, e dalla parte della bisca una locanda con porte e finestre praticabili ». Meno sono invece le rappresentanze ove la scena riproducente una semplice camera borghese o una sala patrizia, non ha indicazioni particolari, ma vien designata appena con un « camera con varie porte » o con un « si rappresenta a Milano, ecc. » Dove la scena è stabile però il Goldoni preferisce quasi sempre di descriverla minutamente, abbozzando quadretti graziosissimi nei quali ogni personaggio viene a trovare il suo posto e di cui egli sembra si compiaccia di lavorarne con grazia

i particolari [1] — Ernesto Masi [2] lo chiama a questo proposito emulo di Pietro Longhi, trovando nei quadri dell'insigne pittore d'interni aristocratici un ideale contrapposto, ma una medesima arte di saper animare le figure di passione e di vita, sul fondo di un sentimento finemente umoristico. — Meno frequenti ma tuttavia abbiamo anche commedie dove la scena mutasi ripetutamente; e per quanto si tratti quasi sempre di quelle rappresentanze, cui la mancanza di tempo dava un carattere affrettato e quasi ansioso, non notasi sforzo alcuno nell'artificio dei trapassi. Nella *Bona Mugier* ad esempio, che pure è delle prime e che arriva a 11 cambiamenti, tutti i gruppi di scene sono legati fra di loro con delicati rapporti, e raccolti con bella grazia intorno al nodo principale, anche procedendo tra continui effetti di contrasto. - Vediamola un po' da vicino: subito al primo atto composto di 21 scene, abbiamo tre cambiamenti di luogo: le prime 7 scene si svolgono in casa di Bettina, le 9 successive in casa del marchese Ottavio le ultime cinque di nuovo in casa di Bettina. Non disgusta affatto anzi è di effetto più rapido dopo le prime 7 che ci presentano la « Bona Mugier » presso la culla del bimbo intenta ai lavori onesti della casa, visitata dalla vivacissima Cate che ne fa risaltare le delicate paure, trovarsi immediatamente nelle 9 successive in casa della cattiva moglie, la

(1) *Botega del Cafe - Campielo - Villeggiatura - Massere.*

(2) Ernesto Masi, *Sulla storia del Teatro Italiano nel sec. XVIII* Firenze, Sansoni 1891, pag. 241 e segg.

contessa Beatrice. — Ivi la mondanità insolente fa vivo contrasto col dolce raccoglimento della casa di Bettina, l'intrigo scandaloso dei due nobili corrotti fa risaltare la fresca visione della cara e operosa semplicità di questa, e il quadro della vita coniugale vuota e rovinosa di due sposi aristocratici, unitisi senza che c'entri l'amore, trova più immediato risalto dopo la fresca visione di quella dei due popolani, dove la fede nell' amore non vien mai meno. Ci si aggira dunque per lo spazio di nove scene nella sala aristocratica con l'ingenuo marito di Bettina, Pasqualino figlio del ricco mercante, e lo vediamo accalappiato dagli orpelli nobileschi al tavolo del gioco dove vien derubato fino « a ventitrè zecchini in un tagio » e non appena Pasqualino, sotto l'impressione della perdita, si rifugia nel ricordo dolce e triste di lei che lo attende, noi ce la vediamo riapparire soavemente nell'ombra della sua casa modesta durante le ultime cinque scene ; quasi che Pasqualino con l'evocarla ne abbia messa dinanzi agli occhi l'immagine mesta e gentile, noi possiamo rivederla adunque e star spettatori della visita piena di tenera allegrezza del nonno Pantalone al piccolo Pantaloncino, ch'è un vero gioiello di grazia e che compie l'atto in un seguito di tocchi comici delicati e graziosissimi.

A questo primo atto di 21 scene divise in tre gruppi, con tre corrispondenti mutazioni di luogo, succede il secondo che ha un numero di scene pressochè uguali, ed anch' esso tre rapidi mutamenti di luogo « una camera d'osteria con tavola

apparecchiata » per le prime 11, « una camera patrizia in casa del Marchese Ottavio » per le 7 successive, « una strada con veduta della casa del marchese » per il resto dell'atto. — Nel terzo atto raggruppandosi in un solo nodo tutte le file del primo e del secondo, i cambiamenti di scena diventano ancora più numerosi: per quattro scene abbiamo « una strada con canale », dove si svolge la caratteristica baruffa dei barcaioli; indi la « casa di Bettina » per altre quattro, cui segue: « la camera d'osteria », « l'esterno dell'osteria stessa » dove, dopo la baruffa dei giocatori avvenuta nell'interno, Pasqualino si riduce da solo a riflettere di voler definitivamente ritornare a Bettina; ed eccoci nuovamente nella cheta stanza della donna, dove nelle otto ultime brevissime scene il nodo dell'azione si scioglie in un completo trionfio della costante virtù e dove l'autore ha raggiunto il suo intento di dimostrarlo con un'azione a rapidi e vivi tocchi posti in diretto contrasto fra loro.

Nello spazio di tre atti, adunque, 11 cambiamenti di scena, che seguono una concatenazione d'imagini corrispondenti a quelle che più probabilmente si presentano senza preparazione artificiosa agli occhi dello spettatore, solo che segua il filo naturale dei suoi pensieri. È ben vero che a riforma più inoltrata questo sistema fu abbandonato e che il Goldoni ritornò di preferenza alla scena stabile, ma circa all'impostatura scenica non ismise di tracciare linee varie e minutissime; continuarono ad apparire la piazza e la sala, il giardino e il palazzo, il campielo e la bisca, ma tutto

disegnato secondo un sapiente accomodamento dei luoghi ai personaggi con ricchezza di tratteggio e luminosità di colore. — Preferì la scena stabile per il genere semplice e adattò alla Commedia d'intreccio i ripetuti mutamenti, rimanendo definitivamente fisso su questa regola: che, se la commedia senza stiracchiature o improprietà si poteva fare in scena stabile, si facesse; ma che, se per l'unità della scena si avessero ad introdurre degli assurdi, meglio fosse cambiarla, osservando più di Aristotile le regole del verosimile. — Rotto così il tradizionale legame dell'unità di luogo, dimostrò una volta di più quanto egli desiderasse di sottrarsi a qualunque genere di regola fissa e preferisse di seguire quell'impeto naturale che sovra tutti i modelli meglio lo ispirava: « La natura mi conduce per diverse vie, ed io la seguo ciecamente », (1) egli diceva, perciò avviene pure che quando l'ansia dello sceneggiare più dovrebbe costringerlo ad abborracciare in fretta dialogo e sceneggiatura, egli ci dia invece lavori in cui la compattezza scenica è delle più forti e delle più colorite insieme. Tutti ricordano ad esempio l'ultima commedia delle 16 composte nell'anno 1750-1751; tutti sanno che essa fu pensata, costrutta e messa in scena in una diecina di giorni, ch'essa fu il supremo sforzo d'una mente stanchissima e che il soggetto stesso gli era venuto mancando fino all'ultimo momento; eppure coi *Pettegolezzi delle donne*, a parte la caricatura di qualche tipo, egli ci diede

(1) Dedica dell'*Impostore* a Carlo Gozzi.

una delle sue più belle commedie, che resiste ancora e di cui si compiaceva egli stesso, quando la chiamava «meritevole d'essere volta in Toscano», e quantunque breve, la più regolare e la più ragionevolmente condotta fino a tutto il 1755. Ed anche a questo punto quando noi imaginiamo il nostro autore che si mette a tavolino, qualche volta col tempo ristretto perfino a quattro soli giorni, in possesso appena dello spunto della commedia che deve scrivere, di cui comincia a scrivere Atto I, Scena I, senza aver profilati nemmeno i contorni dell'azione, non possiamo a meno di rivedere in lui l'abilissimo attore dell'Arte che sapeva improvvisare sulla scena la parte di tutti; quando egli poi ci racconta, come a proposito della composizione dell' *Incognita,* certi preliminari (1) ci vien voglia di ricostruire addirittura, magari press'a poco attraverso gli svolgimenti distesamente sviluppati, il primo fondo di quelle Commedie, che devono essere state scritte secondo un particolare

(1) *Memorie*, II, — 11 — Trad. it. « Rientro in casa senza aver soggetto — è necessario, dicevo tra me medesimo, molto intreccio, sorprese, meraviglia, interesse e nel tempo stesso della vivacità e del patetico — Un'eroina richiamerebbe forse l'attenzione più che un'eroe. — Ma dove andrò io a cercarla? Vedremo; per ora prendiamo come protagonista un'incognita e butto addirittura in carta « l'incognita... atto I, scena I » Questa donna per altro deve avere un nome — oh! si, certamente ebbene chiamiamola Rosaura — va benissimo — Ma dovrà sola dare al pubblico le prime notizie dell'argomento? questo no, perchè sarebbe un difetto delle antiche commedie — Facciamola dunque comparire con . . . sì, con Florindo — Ecco incominciai e come continuai; ogni scena ne produceva un'altra e ogni avvenimento ne faceva nascer quattro per cui alla fine del primo atto il quadro era abbozzato nè altro mancava se non completarlo ».

meccanismo, quello stesso che aiutava la rapida inventiva dell'attore dell'Arte, facendo davvero che ogni scena ne producesse un'altra, ogni avvenimento ne facesse nascer quattro. Cerchiamo di indovinare per questo quale potesse essere l'abbozzo primo e quali i completamenti che venivano di poi in qualcuno dei quadri goldoniani.

L'atto I dei *Pettegolezzi* appartenenti ad una commedia, il cui titolo è sufficiente a rilevarcela per Commedia d'intrigo complicatissima, ad esempio potrebbesi ridurre in forma di scenario quale press'a poco dovè esser tracciato nella mente del Goldoni, già bene esercitato nell'arte di schizzare applauditi scenarii originali e di correggerne tanti altri levati dalle sacrileghe mani dei comici.

ATTO I.

SCENA I.

Camera di Checchina.

Checchina — Beatrice e Eleonora a sedere vicine a Checchina.

Donna Sgualda appresso a Beatrice e Donna Cate appresso a Eleonora.

I quadro — Scena del comarezzo

Donne attendono l'arrivo dello sposo — parlano dei regali — fanno lazzi — Beatrice dice non doversi criticare Pantalone — donne rispondono ancora facendo lazzi sulla lustrissima e vengono con lei contrastando in questo.

SCENA II.

Pantalone, paron Toni, Bepo e suddette.

Arrivo dello Sposo

Fanno complimenti — Pantalone dice a Bepo che vada da Checchina — Bepo dice alle donne di fargli posto — Pantalone dice che bisogna ceder il luogo a chi lo merita — Sgualda in collera dice volerlo contentare e andandosene manda tutti al diavolo e parte.

Comincia l'intrigo dalla vendetta di Cate

Beatrice ancor lei dice essere offesa da Cate e fa il simile — Toni le fa rimprovero — Anche questa, via dicendo che se ne pentiranno — Restano

SCENA III.

Checca, Bepo, Pantalone e paron Toni.

Il fidanzamento

Bepo vuol mettere l'anello a Checca — Pantalone vuol metterlo lui — Bepo dice che sa fare e glielo mette — Checca che è bello — Pantalone li benedice e via.

SCENA IV.

Checca, Bepo, paron Toni.

Il commiato

Toni dice a Bepo che vada - Bepo scontento saluta Checca, fanno scena d'amore e parte.

SCENA V.

Strada.

II quadro

Scena intermezzo

Donna Cate con cestella di panni bianchi, Merlino con cesta in testa — Merlino fa scena che non vuol portar la cesta — lui essere lazzarone napoletano, preferire domandar la limosina — fa lazzi mostrando saper fare da monco, storpio, cieco — con l'invenzione che la chiamano fa voltar Sgualda — ruba una camicia e cantando e saltando parte — Donna resta.

SCENA VI.

Donna Sgualda con roba da vendere e detta.

L'incontro delle Donne

Cate con robe da vendere — Sgualda che vada a vendere a Checca — Cate dice che non è roba per lei — Sgualda che paga Pantalone — che Checca non è figlia di Toni — con lazzi le confida di saper la storia che paron Toni l'ha portata a Venezia viaggiando di fuori con la tartana — Cate promette che non parlerà — Sgualda via, a vendere.

SCENA VII.

Anzoleta sartora e Cate.

La rivincita dell'amante disprezzata

Anzoleta sarta con vestina di Checca non sa trovare la casa — vede Cate, l'interrogà — Cate vuol vedere la roba — le dice intanto Checca non esser figlia di Toni, che lo tenga segreto e parte — Anzoleta resta, fa lamento che Bepo l'abbia lasciata per prender Checca — alla fine dice non voler più servire Checca e parte.

SCENA VIII.

Camera di Beatrice — Arlecchino, poi Beatrice.

III quadro
La casa delle protettrici
Scena di intermezzo

Arlecchino viene a portar a Beatrice l'ambasciata del suo padrone Lelio con lazzi — dice che vuol venirla a salutare — Beatrice che è contenta, fa scena di volerlo burlare e in questo,

SCENA IX.

Anzoleta e detta.

La calunnia si allarga

Anzoleta che viene a provare l'andriè — Beatrice interroga sul fagotto — vede la vestina — Anzoleta dice che non va più da Checca — Beatrice interroga — le racconta — raccomanda che non parli e parte.

SCENA X.

Eleonora e Beatrice.

Falso zelo di Eleonora
Scena d'intermezzo

Fanno scena d'amicizia — tornan a discorrere delle femmine impertinenti — Beatrice racconta a Eleonora, Checca non esser figlia di Toni — Eleonora dice che le duole per Bepo, ma non vuol lasciarlo precipitare — dice che lo avviserà — mandano un servo a cercarlo ed in questo saluta le donne — fanno scena di botta e risposta — lui fa complimenti dicendo delle false mode dei vestiti e dei falsi studi — le donne lo burlano — lui fa lazzi — loro lo fanno confondere — lui vuol dire le sue ragioni — le donne non l'ascoltano — In questo

SCENA XI.

Bepo e dette.

La calunnia colpisce nel segno

Bepo chiede che cosa vogliono — Eleonora gli scopre della figlia spuria — Bepo si lamenta e vede il negozio del matrimonio disperato — domanda chi lo ha detto — lei non vuol dire e via — Beatrice che gli troverà una fanciulla lei e parte.

SCENA XII.

Bepo solo.

L' amante disperato

Si duole per veder scompigliato il tutto — teme che seguendo il parentado non siano cacciati di casa tutti e due — non sa quello che deve fare — lui amarla ma il fatto è vero — non voler più diventare marito di lei.

Graziosissimo sarebbe seguire nel secondo atto il cammino a ritroso che questo pettegolezzo fa, da Beppo a Checca, da Checca che vuol farsi rendere ragione a donna Eleonora, a Beatrice, ad Anzoleta, a Cate, finchè arriva nuovamente all'origine, a Sgualda cioè, che lo fa rimontare a sua madre che è morta da tre anni, e se la leva con un'usciata in faccia. Naturale è anche il tafferuglio delle donne che si rimproverano a vicenda di aver parlato e si minacciano, e via via ciò che sorge dall'equivoco del vero padre che arriva dalla Turchia, scambiato per il mercante armeno venditore di « abagiggi ; » ma per un saggio di fattura scenica basterà fermarsi alla prima parte.

Essa è tutta fino al punto in cui entra in scena il mercante armeno (sc. XX, atto II) una specie di ingegnosissimo antefatto che la Commedia del-

l'Arte avrebbe certamente comunicato all' uditorio per bocca di uno dei personaggi della Commedia.

Checca che sta per fidanzarsi con Bepo ha una storia un po' dubbia sulla sua origine; – passa per figlia di Toni padrone di tartane, ma invece è figlia di Ottavio Aretusi mercante romano, fatto schiavo dai Turchi; l'aveva fatta consegnare segretamente a paron Toni per custodirla durante il tempo della sua schiavitù. La moglie di paron Toni lo ha confidato ad una sua amica, la madre di Sgualda e questa l'ha ripetuto alla figlia.

Nell'occasione del fidanzamento di Checca abbiamo veduto come Sgualda, colto il pretesto di aver a dolersi di un piccolo torto supposto, butta fuori il segreto e come esso vada propalandosi, trovando il terreno propizio nell'invidia, nella gelosia e nell'umore ciarliero delle altre donne. All'arrivo del mercante armeno (atto II, scena XX), quindi, il terreno è così ben disposto che sarà mandato avanti l'equivoco senza alcun sforzo. Il congegno è certo complicatissimo e tuttavia naturalissimo: l'azione sottile che si svolge rapidamente a preparare il nucleo principale dell'equivoco è a sua volta una specie di secondo antefatto, disteso per lo spazio di molte scene legate con la massima semplicità e lucidezza, e frutto di quella perfetta analisi, per cui il Goldoni concludeva sull'anima femminile con uno scetticismo che non ha cessato di essere profondamente vero, che poichè: *ogni piccolo moto scompone ed agita la loro macchina delicata, avviene che rarissime donne si amino fra loro, e le più amiche, le più amorose, non se la perdonano ad ogni*

minima occasione di criticare, veramente arrendevoli all'urto dello smoderato amor proprio e dell'invidia. (1) Avvenuta adunque la supposta preferenza di Pantalone lo svolgimento scenico segue tosto il ripicco, che ha luogo non appena le donne, che son partite offese dalla festa, s'incontreranno sulla via essendo ognuna diretta alle proprie faccende.

La scena V del monello napoletano è una semplice battuta d'aspetto; tuttavia non le manca il suo particolare nesso logico nel fatto che il litigio col monello rende più propria la fermata di Cate sulla via e quindi più naturale il suo incontro con Sgualda. Così fanno parte dei completamenti la scena IX, coi lazzi di Arlecchino per l'ambasciata, e la XIV con la visita del vanesio Lelio. Questi però non costituiscono delle pause inutili; in primo luogo fanno che l'attenzione dello spettatore non rimanga tesa di continuo e, dopo averla per poco sviata, la rendono più suscettibile di piacere, quando riesce ad essere ripresa; in secondo luogo danno all'azione un andamento più naturale, inquantochè un'azione vera, per quanto vada serrata nella successione degli avvenimenti reali, non può mai seguire sfrondata affatto di qualche contorno. Esse tengono il posto adunque dei lazzi e delle vivezze delle parti ridicole nella Commedia dell'Arte, e mantengono come loro i caratteri di veri tramezzi tra le varie parti dell'opera, senz'essere però da questa del tutto staccati. L'introduzione di tali scene nella com-

(1) Prefazione alle *Donne puntigliose*.

media goldoniana ebbe veramente lo scopo di far riuscire vispa al massimo grado la rappresentanza, ma noi possiamo tuttavia credere che nel piano primitivo della Commedia non entrassero, e venissero lavorate soltanto a opera compiutamente disegnata. Dalla Commedia ridotta a scenario, e sfrondata dalle scene di frammezzo noi possiamo vedere ancora come avvenisse ciò che dice l'autore: che scrivendo via via una scena gliene producesse un'altra, ogni avvenimento gliene facesse nascere quattro: la scena II, ad esempio, della venuta dello sposo è legata alla prima della battuta di Checchina che dice: « sior pare, ha dito che adessadesso el vien », e una volta arrivato il parentado la scena III del fidanzamento e la IV del congedo risultano legate senza artificio alcuno alle due prime. Il difficile stava nel poter ora riprendere naturalmente l'azione, legandola, senza mutare d'atto, all'uscita tempestosa di Sgualda e di Cate, avvenuta alla fine della scena II. Ma il nesso logico si presentò facilmente così: le donne che sono uscite di casa possono molto naturalmente incontrarsi dopo poco sulla via avendo ripreso ciascuna le proprie faccende e perciò senza sconvenienza veniamo trasportati sulla via, dove seguono le scene V, VI, VII, VIII, attirandosi l'una l'altra e ingranandosi a proposito come un'ordinata collana. Questo gruppo di scene, che avvengono nella via e dove ognuno viene a dire rapidamente il fatto suo e poi parte, risente meglio delle altre il meccanismo della sceneggiatura dell'Arte; ma non guasta, perchè non s'allontana dalla naturalezza il

fatto che la lavandaia in un momento di sosta sulla via s'abbatta con la rivenditrice di panni, con essa si sfoghi e se ne vada; che questa incontri a sua volta la sarta, che cercando un indirizzo sconosciuto la interroga, e s'affretti a ripeterle il segreto seguitando poi la sua via; che la sarta diretta alla casa delle clienti gongoli di poter farne tosto propaganda maggiore, e che fra le clienti essendovi donna Beatrice s'avvii subito alla casa di questa che ci si presenta col terzo cambiamento di scena. Nell'ultima battuta Anzoleta sarta, infatti, ci ha detto di dirigersi a portar l'andriè alla lustrissima.

E mentre si suppone che la sarta cammini verso la casa, nella casa stessa Arlecchino fa con Beatrice la sua lunga scena dell'ambasciata, dopo di che le scene XI, XII, XIII, XIV, XV si svolgono tutte imperniandosi ad un unico fatto della scena XI, il racconto di Anzoleta che le due dame vogliono riportare a Bepo per godersi la scena dell'amante disperato. L'inserzione della scena XIV del vanesio ha ugualmente il suo scopo nel congegno scenico: il servo mandato in cerca di Bepo alla scena XIII deve infatti aver tempo di far la sua strada, di ritrovare il suo uomo, di accompagnarlo alle dame alla scena XV. Così procedono gli altri atti a gruppi di scene brevi, variate, movimentate dai personaggi i quali, appena hanno detto quel tanto che basta con grazia e a tempo, se ne vanno, preferendo piuttosto di cedere il luogo a qualche piacevolezza di completamento fatta da altri personaggi buffi. L'amore alla scena breve,

anzi limitata all'importanza del momento e dell'azione, fu una delle tendenze più frequenti in Goldoni; ce lo dice Orazio del *Teatro Comico*: le scene quanto più sono brevi tanto più piacciono e anche qui, dobbiamo riconoscerlo, le scene più lunghe sono quelle che abbiamo chiamato di completamento, che, spiegando tre diverse forme di lazzi quello del monello, di Arlecchino e di Lelio, di loro natura dovevano avere un piccolo organismo a sè; le altre sono in generale rapidissime, specie se sono di pochi interlocutori; la sola scena VI fra Cate e Sgualda, che è di due personaggi soltanto è di una discreta lunghezza, ma vi si usa un accorgimento speciale: il filo del ragiona mento viene cioè condotto contemporaneamente da chi parla e da chi ascolta. Si doveva, per mezzo di esso, venire a stabilire che Checca non era figlia di Toni ed incominciare quindi il pettegolezzo a questo punto; le due donne avevano parlato delle spese straordinarie ch'egli lasciava fare da Pantalone per Checchina. E Toni? aveva chiesto Sgualda, e a lei Cate « el varda e el tase » e allora la rivelazione in forma di considerazione naturale, fatta quasi fra sè e sè, veniva a trovare il suo posto opportuno.

Sg. *La compatisso, finalmente no la xe so fia.*

La meraviglia del fatto enorme fa strabiliar Cate.

Cat. *Cossa distu, Checca no la xe so fia?* — Poichè il fatto è rivelato bisogna che se ne diano i particolari tutti per prova di verità; ma prima un piccolo preambolo che assicuri di non essere tradita:

Sg. *Oe, me prometistu da dona onorata de no dir gnente a nissun?* — L'assicurazione è fatta:

Cat. *Oh! no gh'è pericolo che parla!*

Ma un ultimo timore la trattiene ancora, prima di dare la stura e tutto quanto: *Varda ben veh! no lo dirave a nissun a sto mondo altri che a ti!* e sembra che basti far sparire ogni dubbio il ricordare solamente che razza di donna essa sia: *a mi ti me lo pol dir; ti sa che dona che son.* — Infatti Sgualda decisamente ripeterà: *Checca no xe fia de nostro zerman.* — La controscena di Cate diventa vivacissima: *oh cossa che ti me conti! Dime mo, de chi xela fia?* — Sgualda su questo fa le sue riserve: più di tutto le preme di assicurare l'attendibilità delle fonti:

Sg. *Dona Menega, bona memoria, mugier de Paron Toni, l'ha confidà a mia mare, e mia mare me la confidà a mi.* — Se non si può proprio sapere di chi sia figlia, si potrà mettersi sulle tracce, se si saprà almeno donde è venuta, e Cate: *ma dove l'hai avua?*. — I « si dice », come al solito sono molti secondo Sgualda, per quanto la cosa dovesse dapprima essere un segreto, quindi Sg.: *Vedela? Paron Toni va viazzando co la so tartana: i dise che l'abia trovà sta puta fora de qua: chi dise che la sia una mula; chi dise che sia un potacieto de paron Toni; chi dise che la sia una susigna de dona Menega; tuti dise la soa ».* — E qui osserva giustamente Cate che *donca sta cosa la se sa da tuti.* La è fatta, ma si può presto aggiustare così: *O no da tuti; no la sa altro che le mie amighe, che pratico tuto el zorno; e ti sa chi che le xe, no gh'è*

pericolo che le parla. — Cate che ha tutto il motivo di rallegrarsene, esprime cosi la sua soddisfazione: *Ma go ben gusto che ti me l'abbi contada anca a mi.*

Donna Sgualda però, dopo aver vuotato il gozzo, non resterà più a lungo sulla scena, perchè per il momento non le resta altro da fare, se ne anderà quindi opportunamente ricordandosi che deve scappare altrove a vendere le sue robe, e il pubblico, udite le riflessioni di Cate sul fatto meraviglioso e i suoi buoni proponimenti di potersene giovare alla prima occasione, sarà tosto divertito da una nuova scena coi personaggi cambiati, caratteristica quanto la prima, ancora più breve, e via via, più brevi saranno tutte le scene, attraverso le quali vedremo propalarsi il segreto di bocca in bocca, inviluppando il nodo mirabilmente.

Così senza tesi prefisse, senza filosofie ritorte, ma soltanto con la giocondità di quei mezzi spontanei coi quali vedeva, osservava e riproduceva rapidamente, ritrasse luoghi, parlari, fatti e persone soltanto osservandoli intorno a sè e imitandoli con spirito. Tale in origine aveva inteso di essere la prima Commedia dell'Arte, quando espresse i pochi caratteri che si fissarono nella maschera con successiva esagerazione che il più delle volte deturpò in tutte lo spirito primitivo di essa; Goldoni ebbe il medesimo fine e i medesimi mezzi, solamente praticando un verismo più evoluto e più ampio, ma il suo cogliere alla superficie le caratteristiche più visibili e sincere delle persone, il suo parlare pure rapido e qualche volta linguisticamente troppo disinvolto, mirante so-

lamente a ritrarre le usanze dei luoghi, senza quasi premeditazioni, in azioni abbondanti sopratutto di comici contrasti, su quadri della maniera più semplice, lo lega indissolubilmente a quella forma d'Arte ch'egli in teoria detestava per averla considerata soltanto dalla corruzione del tempo suo, ma della quale realmente seppe in pratica apprezzare l'intimo valore.

L'autore comico della sua specie è prima di tutto uno spirito ingenuo, in cui la meraviglia di costumi e di caratteri colpisce più che in altri. Uno spirito nuovo, quasi fanciullesco, di sorpresa, lo trattiene infatti ad osservare ciò che agli altri passa sotto gli occhi confuso nella corrente della vita consueta e delle abitudini varie; pare ch'egli allunghi soltanto la mano per cogliere con tanta gaiezza, ed esporre con grazia: tutto il difficile è là, nell'ottenere l'effetto ottico più giusto, collocando l'oggetto in un punto di luce che agli occhi distratti degli spettatori riesca di esso visibile con arte ciò che spontaneamente si è rilevato all'occhio, per natura più penetrante, dell'osservatore.

Così di quel popolo soltanto che era stato l'unico giudice della primitiva Commedia, quando essa intendeva soltanto di correggere i vizii degli uomini mettendo in ridicolo i cattivi loro costumi, egli chiese l'applauso. E quanto ottenne invece di più! Lo consentiva uno dei suoi critici contemporanei più eccessivi (1) che, pur movendogli tanta

(1) Baretti - *La Frusta Letteraria*, N. XII, Roveredo 15 aprile 1764.

velenosa censura, ammetteva implicitamente che il nostro poeta avesse trovato il gran segreto di diventar caro con le sue letterarie fatiche a tutti i dotti ed a tutti gli ignoranti, a tutti i nobili ed a tutti i plebei, a tutto il sesso maschile e a tutto il sesso femminile d'una numerosa nazione.

Sì, il gran segreto di diventare e rimaner tale, ecco la sua arte; diventar caro ad ogni coscienza che ha bisogno di fresche impressioni e per mezzo di esse « se sente a bisegar in tel core investindose della passion o del carattere che se rappresenta ». (1) Baretti gl'insegnava un po' in ritardo e un po' troppo meschinamente che carattere significa « quell'interlocutore maschio o femmina che col suo consistente parlare e con le sue consistenti azioni mostra d'essere piuttosto una tal persona che non un'altra persona » ! — Goldoni se avesse ricevuta la lezione un po' prima appena si sarebbe compiaciuto di farne un lazzo per i suoi zanni, quando il Baretti gl'insegnava questo, egli aveva già ridata al teatro italiano la sua giovinezza.

Per divertire il suo pubblico egli provvide a colmare la sua macchina luminosa donde scaturirono in folla immensa le sue fresche figure cinguettanti tipicamente; fece ch' esse gli narrassero di costumi ed intrecciassero favole che sembrassero storie vere, e riuscì a commuoverlo e ad istruirlo per mezzo della « delicata critica » imparando egli stesso a far bene, sopratutto con l'osservare ciò che gli altri facevano male. *Io aveva osservato* —

---

(1) *Teatro Comico* - Att. II, Sc. I.

egli dice — *ciò che eccitava l'applauso comune nelle stesse cattive Commedie* (1), ed è storia sincera: qualche grave ragionamento istruttivo, qualche delicato scherzo, o accidente ben collocato e da lui scoperto in barlume tra le massicce e talora ripugnanti grossolanità del suo tempo furono le fonti prime delle sue ispirazioni comiche. Il suo motto fin da principio fu soltanto « che » sopra del maraviglioso la vinca nel cuor dell'uomo il semplice ed il naturale. Per giungere ad esprimere secondo tale intenzione d'arte l'opera sua, convenne ch'egli procedesse talora selezionando, ora assimilando, talvolta selezionando ed assimilando contemporaneamente, arrivando soltanto dopo essersi affannosamente accinto a provare ed a riprovare con incessante costanza; onde per chi studia fra tanti progressi e regressi come ed in qual momento « egli poggiasse per la prima volta il piè sul termine cui combattendo valse raggiungere », il confine non si lascia scoprire così facilmente.

Pure tale termine ci fu e rimase irremovibile, per quanto la lotta e le tristi necessità ci dessero l'opera sua varia e spesso spezzata; noi però ci accontenteremo soltanto, finchè possiamo cogliere l'attimo primo, per quanto fuggente, in cui, nella gioia di aver finalmente creato egli abbia potuto gridare al suo cuore: in hoc signo vinces!

(1) Pref. premessa all'ed. Gavelli. — Pesaro 1753, p. 10.

PARTE SECONDA.

" Quando si studia sul libro della natura e del mondo, e su quello della sperienza, non si può per verità divenire maestri tutto d'un colpo, ma egli è ben certo che non vi si diviene giammai, se non si studiano codesti libri ".

C. Goldoni, *Comm.*, Prefaz. al Tom. I ed. Bettinelli.

I.

Le prime azioni comiche.

Seguendo le indicazioni del Löhner (1) per la successione cronologica dei fatti riguardanti la vita del nostro autore, dividiamola subito in tre periodi nettamente distinti, da suddividersi poi in altri che corrispondono alle trasformazioni successive della sua attività artistica. L'uno va dal 1707 al 1747 e possiamo chiamarlo della *vita errante*, il secondo dal 1748 al 1761 è il periodo veneziano, il terzo dal 1762 al 1793 è quello parigino.

Il primo, chiamato della vita errante per ciò che riguarda gli avvenimenti della vita del Goldoni,

(1) C. Löhner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie* in Archivio Veneto, Tomo XXIV pg. 5 segg.

artisticamente potrà dirsi il periodo *costruttore ed ordinatore,* in cui per via di selezione e di assimilazione si arriva all'opera creativa che appartiene al secondo periodo, a quello veneziano, che potrà chiamarsi perciò *creatore* ; il terzo, cioè il periodo francese, risplende ancora di qualche genialità, ma è frutto di età matura, di cui l'opera riesce languida, ond' esso potrà dirsi il periodo dell' *arte riflessa*.

A questa prima divisione corrisponderebbero per ciò che riguarda la carriera artistica altre numerose suddivisioni che fisseremo sommariamente così :

Periodo	Anni	Opere
I. 1707-1747 al Teatro San Samuele	*a*) 1707-1733	— Intermezzi Giocosi (*La cantatrice*, ecc.).
	b) 1734-1737	— Tragicommedie (*Il Belisario*, ecc.)
	c) 1738-1742	Il Carattere nella Commedia parziale (*Il Cortesan* . . .) La Commedia regolare (*La donna di Garbo* . . .).
Toscana	*d*) 1743-1747	— La Caricatura (*Tonin bela grazia* . . .).
II. 1748-1761 al Teatro San Angelo.	*a*) 1748-1749	Le Caricature molteplici (*'a Vedova* . .). La Commedia critica (*L'uomo prudente*). La Commedia dialettale (*La Putta onorata* . . .). La Commedia romanzesca (*L'Erede fortunata* . . .).
	b) 1750-1751	— La Commedia riformata (*La Botega del Cafè* . . .).
al S. Luca.	*c*) 1752-1755	L'Opera geniale (*La Locandiera*). La Commedia storica in versi (*Il Molière* . . .). La Commedia esotica (*La Sposa persiana* . . .)
	d) 1756-1761	— L'Opera ottima (*I Rusteghi* . . .)
III. 1762-1793 Teatr. italiano	*a*) 1762-1770	— Il Ritorno alla C. d'A. (*Le Trilogie con maschere* . . .).
Com. Française	*b*) 1771-1793	— Il Suggello artistico (*Il Burbero* . . .).

Si può quindi tentare di riordinare i diversi generi trattati dal Goldoni in questi successivi periodi nelle categorie seguenti; avvertendo che le rappresentanze goldoniane non sempre appartengono in modo ben definito ad una categoria soltanto e che per ciò che riguarda la forma sono ora italiane in prosa o in versi, ed ora dialettali veneziane, egualmente in prosa o in versi.

I. Intermezzi per Musica e Melodrammi giocosi.
- *Il Buon Vecchio*, 1729.
- *La Cantatrice*, 1729.
- *Il Gondoliere*, 1733
- . . . . ecc.

II. Tragedie e Tragicommedie.
- *Belisario*, 1733.
- *Griselda*, 1735.
- *Rosmunda*, 1735.
- . . . . ecc.

III. Melodrammi serii.
- *La Fondazione di Venezia*, 1736.
- *Pisistrato*, 1736.
- *La Generosità politica*, 1736.
- . . . . ecc.

IV. Commedie giocose d'intreccio.
- *Le 32 disgrazie d'Arlecchino*, 1739.
- *I 104 avvenimenti in una notte*, 1739.
- . . . . ecc.

V. Commedie di costume e di carattere.

Sociali.

(Tendono a riparare i vizii o ad esaltare le virtù di qualche classe sociale).

Tipo aristocratico o borghese

- *L'Uomo prudente*, 1748.
- *Il Cavaliere e la Dama*, 1749.
- *Il Giocatore*, 1750.
- *La Botega de Caffe*, 1750.

Tipo popolare

- *La Putta Onorata*, 1749.
- *La Bona Mugier*, 1749.
- . . . . ecc.

V. Commedie di costume e di carattere.

Di carattere semplice o collettivo

(Riproducono i caratteri particolari di un solo individuo o gli universali di una intera classe).

Caratteri giocosi

Il Cortesan, 1738.
Il Prodigo, 1739.
. . . . ecc.

Caratteri ridicoli

Tonin Bela grazia, 1745.
La Vedova scaltra, 1749.
. . . . ecc.

Caratteri virtuosi

La Donna di Garbo, 1742.
Il Vero Amico, 1751.
La Dama prudente, 1751.
L'Avventuriere onorato, 1751.
. . . . ecc.

Caratteri turpi

La Bancarotta, 1740.
L'Impostore, 1742.
L'Adulatore, 1750.
. . . . ecc.

VI. Commedie romanzesche o didascalico-morali.

(Hanno lo scopo di illustrare esempî di virtù che trionfa o di vizio punito).

La Pamela, 1750.
. . . . ecc.

L'Incognita perseguitata, 1751.
. . . . ecc.

VII. Commedie storiche.

(Genere serio che toglie l' argomento dalla vita di qualche personaggio illustre).

Il Molière, 1751.
Terenzio, 1754.
T. Tasso, 1755.
. . . . ecc.

VIII. Commedie esotiche.

(Genere spettacoloso di ambiente straniero che ringiovanisce la Commedia di intreccio.	*La Sposa Persiana*, 1753. *La Ircana in Iulfa*, 1755. *La Ircana in Isfahan*, 1756. *La Dalmatina*, 1757. . . . . ecc.

Noi dovremo soffermarci più di tutto su ciò che i critici di solito trascurano come opera d'arte inferiore; (1) la prima parte cioè della produzione Goldoniana, la quale, se non ha valore assoluto, ne ha certamente molto di relativo per chi non segue le vicende della vita, ma quelle d'Arte, al fine di scoprirvi il primo apparire di quella commedia *tutta scritta senza maschere* (e senza maschere, avvertasi fin d'ora, non devesi intendere la materiale mancanza dei loro nomi e delle loro vesti, ma la mancanza assoluta dello spirito loro), con caratteri che rappresentino l'uomo con gagliarda e schietta intuizione del vero, in un ambiente reale che sia quello della vita consueta e senza oscenità, e dove l'effetto con un dialogo morale possa sgorgare spontaneo dalla successione degli avvenimenti varii e piacevoli, tra loro collegati da una svelta e naturale sceneggiatura. La prima vera data da darsi alle manifestazioni artistiche del nostro autore è assai più antica di quella in cui cominciano ad apparire le vere e proprie rappresentanze teatrali, essa ci fa risalire fino alla

(1) Il Caprin op. cit. pag. 242, lascia agli specialisti le opere inferiori. Di queste ultimamente la Ortiz, ha scritto qualche cosa sulle *Commedie Esotiche* (Rivista Teatrale it. a. 1905); ma sono veramente poco importanti.

famosa satira del Collegio Ghislieri in Pavia e ci presenta nel 1725 il nostro autore in veste di abatino, che non ha dimenticato tuttavia di essere l'allegro giovane veneziano, facile a scordarsi della disciplina di quanti abati e cocolle lo circondavano, per la gioia di scrosciare la sua prima risata in faccia ai *bourgeois de Pavie, qui étoient les ennemis jurés des écoliers, et pendant les dernières vacances ils avoient arrêté dans leurs assemblées, que toute fille qui en recevrait chez elle ne serait jamais demandée en mariage par un citoyen de la ville.*

E poichè *les mères et les filles s'étoient allarmées, et tout d'un coup l'écolier devint pour elles un objet dangereux*, la vendetta venne affidata alla giovanissima musa del nostro poeta, che, dopo un po' di incertezza, non osando di tentare addirittura la satira aristofanesca, s'accontenta di un'atellana d'argomento satirico e prendendo *les yeux de Mademoiselle telle, la bouche de Mademoiselle celle-ci, la gorge de Mademoiselle cette autre* per rappresentare in allegoria ridicola la statua colossale della Bellezza perfetta, svolge il suo intreccio sugli aneddoti singolari che gli suggeriscono nell'ombra, togliendoli dal vero *les faux frères*. La prudenza non era ancora roba dell'età sua per venir usata nella sapiente e moderata distribuzione dei *motti piccanti* e pare che senza l'impaccio di questa benedetta virtù la vena del futuro poeta comico potesse rivelarsi in un primo getto di satira abbastanza felice, se essa ebbe la disgrazia di riuscire *interessante par des saillies piquantes, et par*

des traits de cette vis comica qui avoit chez moi beaucoup de naturel. [1]

Fu dunque una satira che ebbe della vis comica e della naturalezza, ma dimostrarono le conseguenze che a chi aveva bisogno di battere alle porte dell'avvenire non era possibile questa via: l'esclusione dal collegio nella sua vita di scolaro poteva voler dire la prigione, l'esilio, nella sua vita di uomo; l'inesorabile castigo che lo colpì, l'inimicizia dei protettori e dei conoscenti, l'abbandono di quegli stessi amici che lo avevano incitato allo scherzo e che nell'ora della punizione lo lasciarono solo; *(affligé, desolé dans sa chambre)* aspettando l'ora di essere per sempre cacciato, certo gl'insegnarono presto quale sarebbe stato il frutto dei tratti di penna lanciati come bombe e giudicate armi più forti delle pistole e dei cannoni. La trattazione insomma d'un genere, che avesse scandagliato troppo in fondo, e avesse troppo personalmente e fieramente attaccato i vizii del costume e dell'anima umana, non poteva essergli concessa.

I tempi di Don Pilone all'artista creativo e geniale, che avesse tentato di levarsi fuori delle falsità d'Arcadia nel più spirabil aere della verità, col primo giovanile trionfo di un'arte audace e sincera così caramente pagato, mostrarono ben presto che anche nella vita una sola avrebbe dovuto essere la via: quella d'un indirizzo d'arte più mite,

(1) *Mémoires*, ed. cit., Tom. I - Ch. XIII p. 88.

la comica giocosa che avesse per iscopo palese una semplice ricomposizione sulla scena, secondo natura, delle imagini e delle azioni dei soggetti tolti a modello, e che sapesse tutt'al più e non troppo spesso velare sotto la « dilicata critica » il flagello della satira.

Ed eccolo poco appresso a Chioggia tra le anime popolari dei 40 mila pescatori e marinai, aggiunto al Coadiutore criminale nello studio del governatore veneto Francesco Bonfadini; lontano ancora dall'Arte, egli trova l'impiego suo molto *charmant*, oltre che per i diletti della buona favola, dei giuochi, dei festini cui partecipava volentieri, per « les commission épineuses » di procedura criminale che gli si affidavano; felice occasione dove egli incominciava ad osservare la vita e l'uomo indovinandone le interne azioni, anche attraverso le false apparenze.

Notiamo questo, come primo momento in cui vediamo il nostro autore affacciarsi allo studio del carattere; e di un carattere in ispecie: quello del colpevole che *cherche à détruire son crime, ou à en diminuer l'horreur ; il est naturellement adroit ou il le devient par crainte : il sait qu'il a affaire à des gens instruits, gens du metier, et il ne désespère pas cependant de pouvoir les tromper*.

Decisamente che cos'è qui il magistrato, se non l'artista che incomincia a scoprire nei suoi soggetti criminali l'ambigua anima di Arlecchino? — Curioso tipo di giudice questo nostro Goldoni interrogante il suo colpevole con la bocca secondo le formule prescritte dalla legge e ricercante avi-

damente col cuore del poeta la verità delle anime; chissà quanti motivi comici e quanti profili di quell'astuzia vivace, di cui sarà popolata la futura sua opera, avranno trovata la prima origine loro nelle osservazioni di cui s'impresse l'anima sua in questo momento della vita; quale tesoro di amabili menzogne egli avrà ritratto per la sua futura Colombina tra i varii tipi delle pizzettaie chioggiotte, quale dovizia di saggi Pantaloni avrà scoperto fra i danarosi « barba Nane » senza tabarro e senza parrucca, filosofeggianti onestamente alla buona con la pipa di terra fra le labbra, sotto la rozzezza del cappottone marinaresco e della berretta rossa rotonda, modesti in apparenza ma « sovente con più danaro degli altri »! — Il poeta che sopra tutti i libri, di due maggiormente si giovò, di quelli del Mondo e del Teatro, ha certamente aperto qui quello del Mondo e ne legge con gioia le prime pagine: con la stessa gioia certo, con cui si era slanciato non una, ma dieci volte sulla Mandragora che gli apriva la prima pagina del Teatro. E il suo entusiasmo raggiunse il colmo, quando all'opera dell'analisi psicologica segue quella di sintesi; e sintesi artistica certo doveva essere ogni « rapporto » del coadiutor Goldoni, dove il motivo drammatico scoperto e meditato usciva nella forma elaborata del *résumé de procédure*. Era questo che gl'interessava di più e chissà quale curioso studio potrebbe farsi dell'anima giovanile goldoniana sulla raccolta di questi riassunti e di questi rapporti; noi potremmo certo vedere i primi germi di quell'arte che si studierà di ricercare e

di giudicare delle anime *tenant le milieu entre la rigueur et l'umanité* Noi potremmo certo vedere ritratti con intelletto d'amore, più che a burocratico documento non convenga, motivi comici che appariranno più tardi in forma definitiva d'Arte e meglio che altrove forse rivelare gli indizii di quel fecondo ingegno disposto a *deviner le caractère et l'esprit de l'homme.*

Abbandonata tuttavia col nostro poeta la chiassosa e semplice cittadina della laguna, risaliamo i ghiacciai dell'Alpe ed accompagnamolo a Feltre *perpetuo nivium damnata rigori.* Ivi in quello scorcio di settembre, quando con l'arrivo della mite stagione vennero a fiorire il fico e la vite, un'allegra brigata di sei uomini e sei donne con quattro servi accompagnava in una cavalcata di dodici giorni e dodici notti il coadiutore Goldoni, non toccando mai letto e facendo merende sull'erba.

Egli andava così allegramente scortato in un luogo di pianura lontano circa 30 miglia dalla città a scoprire il colpevole di una rissa attraverso strade dolcemente adombrate e fiancheggiate di giardini deliziosi; ma il ritorno faticoso, che lasciò tutti in isconquasso, consigliò al nostro magistrato poeta un altro genere di divertimento nel palazzo del Governatore; nel teatrino aperto e affidatogli per quest'occasione risuonò allora la sua prima voce comica in forma di due piccole farse che vennero timidamente a variare la gravità dell'opera metastasiana in quel tempo, in cui la sua fama uscita da Napoli andava gloriosamente per l'Italia. Furono due allegri *rôles de caractère.* — Abbiamo

parlato di uno di essi *La Cantatrice* (1) nella prima parte del nostro lavoro, a proposito dei primi abbozzi di azioni tolte da costumi e caratteri reali; non tanto reali però che il vecchio Tascadoro, pur ritraendo il suo tipo da un caratteristico costume del tempo, non ricordi una specie particolare di quel Pantalone dell'Arte vecchio rimbambito e donnaiuolo, sempre alle prese con l'astuzia femminile, per quanto qui nel carattere speciale di uomo ordinato. Egli non è gabbato da Corallina o da Rosaura, ma dalla Pelarina virtuosa e da sua madre Volpiciona ch'hanno cambiato nome modernizzandosi in un costume reale, ma sono ancora loro *les anciens personnages de la comedie improvvisée* (2).

Con questi tipi, che incominciano dal legare abbastanza ragionevolmente la realtà di forme nuove alla falsità di forme antiche, il Goldoni prende le mosse sulla via della creazione spontanea, afferrando, come primi modelli in mezzo al piccolo mondo che fino allora aveva conosciuto, i tipi che gli devono essere sembrati i più nuovi e i più comici. Incominciava per burletta, per tenere allegra con lo spirito dei suoi ventidue anni, la brigata di una cittadella di provincia, mentre faceva l'impiegato di cancelleria con tutt'altro in mente che l'Arte drammatica: tuttavia egli non partì da una astruseria senza capo, nè coda, perchè non furono tre macchiette senza con-

(1) *Commedie* di C. Goldoni. Venezia, A-Zatta MDCCLXXXVIII.

(2) Charles Rabany, *C. Goldoni, Le théatre et la vie en Italie.* Paris 1896, pag. 204.

sistenza, ma tre macchiette reali, di quelle ch'egli doveva aver osservato dietro le scene del teatro di Rimini, dove per la prima volta aveva visto le donne sul teatro e dove, pur tenendo gli occhi bassi tra quelle signorine che lo fissavano audacemente, aveva finito per essere da coloro accarezzato, colmato di cortesie, e rapito poi dal signor Battaglini nella barca che fece allegramente vela per Chioggia. Le attrici furono forse le uniche donne contro cui menasse anche di poi guerra un po' spietata e forse furono le uniche donne che il poeta nostro amasse davvero in sua vita con l'entrare in comunicazione diritta di spirito per mezzo dell'opera d'Arte; certo furono quelle che più dolorosamente lo ingannarono. I capricci, le pretenzioni loro, i loro vizii capitali e insanabili vennero spesso ad attraversargli dirittamente la via, ed egli, ora le colpì col ridicolo della critica, ora con la durezza della satira; e, poichè le più colpibili fra esse erano certamente « le virtuose », da queste doveva incominciare. Dovevano averlo meravigliato assai fin dal suo tempo di Rimini quelle figure *sans talent et sans études sérieuses* (1) che se ne andavano scortate di cani, di galli e di uccelli, essendovi pur tra loro certe, che per darsi un aspetto rispettabile, si portavan dietro una *vieille femme pour leur servir de mère et un frère ou quelque autre membre d'une famille imaginaire*; dovevano averlo colpito sopratutto per la disinvoltura con la quale consideravano i dilettanti della specie di Tascadoro

(1) Rabany, op. cit. pag. 210.

comme des banquiers naturels, qui doivent paier leurs fournisseurs et subvenir à leurs besoins. Per la illustrazione intera del tipo, potremmo lasciar la parola anche al Malamani che ne parla nel capitolo sulla satira del costume del suo bel libro sul settecento a Venezia; ma basti per noi l'aver rilevato che il primo saggio comico del Goldoni fu di caricature tolte dal vero, innestate sui tipi tradizionali del vecchio teatro.

Anche l'intreccio di questa piccola azione a base di travestimento non è troppo lontano dalle burle ai vecchi della Commedia dell'Arte; ha qualche cosa di più vivo nella condotta di certi tratti che scaturiscono dalla parte nuova del carattere; ma è sempre a base di quegli incidenti e di quelle vivezze grossolane ch'erano la vita del teatro contemporaneo. Il componimento ebbe tosto fortuna e andò applaudito pei teatri lombardo-veneti portando ad insaputa dell'autore stesso il successo nella compagnia Imer, dove lo sostenevano il buon gusto, l'orecchio giusto e le belle voci della Zanetta Casanova, dell'Agnese Amurat e del direttore Imer.

Invece il *Buon Padre*, detto dall'autore anche il *Buon Vecchio*, e che verrebbe ancora prima della *Cantatrice* andò perduto. (2)

Notiamo a questo punto della vita del Goldoni che finora egli ci ha parlato soltanto di compagnie comiche vedute qua e là, di autori latini e italiani letti alla rinfusa, di preferenze date al Cicognini,

---

(2) Premessa al tomo IX delle *Commedie*, ediz. Pasquali.

al Machiavelli, al Martelli e al Metastasio, e che questi e non altri sono i suoi studii, tutta la sua preparazione artistica, e gli elementi primi di quella italianità, maturantesi nell'anima sua d'artista successivamente con le scoperte fatte via via, nel Machiavelli, dei caratteri naturali da sostituirsi ai falsi e ai romanzeschi, nella farsa martelliana, degli intrecci piacevoli e delle condotte giocose allegoriche, viaggi, catastrofi e peripezie ragionevoli, nel Metastasio, delle eccellenze stilistiche per cui vien chiamato dal nostro: « il tragico incantatore ».

Nel '33 appare un'altra produzione comica: *Il Gondoliere*; è questo un nuovo intermezzo diviso in due parti, rappresentato per la prima volta a Milano. In precedenza notiamo soltanto di sfuggita il fallito tentativo tragico dell'*Amalasunta*, frutto del ricordo lasciato dalle rappresentazioni metastasiane che avevano accompagnato a Feltre quella della *Cantatrice* — L'*Amalasunta*, che andò alle fiamme, influì certamente sulla novità del carattere di questo intermezzo: in esso comincia ad agire un personaggio lievemente patetico in relazione coi personaggi di passione della tragedia e l'intento suo comincia a volgersi all'illustrazione d'una morale: il trionfo della virtù sul vizio. — Era Venezia nel tempo che passa tra la *Cantatrice* e il *Gondoliere* diventata più famigliare al Goldoni che negli altri periodi della sua vita; vi si era stabilito per la prima volta in maniera che pareva definitiva, con la sua mamma, con lo studiolo d'avvocato sempre vuoto, ma dove, non restandogli altro da fare che d'aspettare i clienti che non venivano, s'era esercitato a fare

almanacchi pieni di critiche e di facezie contro i costumi cittadini: ciò l'aveva messo in grande dimestichezza con l'ambiente veneziano di tutti i ceti e il primo componimento comico composto dopo questo tempo fu perciò una scena veneziana di carattere e di ambiente. Tuttavia quella benedetta dignità della toga e una riflessione di semplicissimo genere economico, quella cioè che soltanto le opere tragiche venivano pagate bene in Italia, lo avevano tratto precedentemente a fare un'*Amalasunta* che, se dobbiamo credere alla giudiziosa assemblea dei critici veronesi, poteva passare, tolte le arie e le rime, ma che per le nostre ricerche segna una prima deviazione, la quale nel campo comico non può forse dare come unico frutto che il trionfo finale della regina Amalasunta, di cui l'autore dice che avrebbe potuto servire di modello morale a tutte le Regine — madri, e che ha generato il concetto ideale di quello di Bettina, che veniva nel *Gondoliere* a servire di modello a tutte le mogli.

Tuttavia il tonfo fatto con la tragedia consigliava tosto l'autore di ritirarsi per il momento nuovamente nella graziosità ingenua del melodramma giocoso: anche l'uomo e la donna che cantavano discretamente e il compositore di musica, abbastanza buono, della compagnia Vitali, e il tempo non sufficiente ad una rappresentanza di forma più consistente, tutto lo decise per una nuova composizione sullo stesso genere della *Cantatrice,* dove possiamo inanzi tutto notare, come si disse, una primissima traccia di pitture d'ambiente e di carattere veneziano. Sono protagonisti un gondoliere veneziano

e una putta de campielo — il giuoco, il terribile tarlo del costume è preso di mira come passione dominante. L'affetto su cui si tesse l'intreccio accenna ad essere quello di due anime buone, di cui l'una è spensierata e debole di energie morali, l'altra incarna sin d'ora quel soave tipo di donna che il Goldoni vagheggiò sopra tutte: la sua veneziana ideale, di cui in tutto il corso dell'opera lunghissima vanta la grazia, lo spirito, il desiderio di essere amata, la bocca sorridente anche fra le lagrime, l'onestà del costume, la gentile virtù di penetrare nei cuori con la soavità del dialetto dolcissimo. Il protagonista non è un vero tipo di vizioso, ma una vittima della propria debolezza riflettente la *frivolité incurable, l'enfantillage* che era dappertutto nella società, nell'anima, nei costumi del tempo. La cura di questo morbo sottile pare mostrare al nostro Goldoni una via di probabile riuscita nell'essere affidata alle soavi mani della bruna gentile, e con questo pensiero sostanzialmente serio pare che egli dia vita a questo rozzo, ma originale componimento scenico, tessuto sopratutto sul comico di un carattere e di un costume reale e sul fantastico di un intreccio verosimile, per quanto condotto con poveri mezzi.

L'autore nella scelta del suo soggetto non ebbe forse bisogno di andar troppo lontano: Bettina è diventata una moglie, per necessità d'introdurvi l'elemento amoroso per maggiore effetto comico, ma la sua tenerezza materna unita alla vivacità dello spirito mi fa pensare che il poeta, del quale l'arte è di togliere dal concreto e dal reale, attin-

gesse a ricordi personali molto vicini. Chi non vede dietro quella Bettina il volto amoroso e un po' serio di Madama Goldoni, ai suoi tempi bella, briosa, bruna e piacevolissima e dietro l'irresoluto protagonista, incapace di sottrarsi alla malìa del gioco, quello avvilito del nostro stesso poeta, di cui per quanto si può giudicare, il giuoco fu uno dei più grossi peccati di gioventù e tale da portargli le più dolorose conseguenze? Se noi stiamo a tutto l'orrore coi quale direttamente si esprime nella Prefazione al *Giocatore*, possiamo credere ch'esso fosse in lui davvero una passione ch'egli conosceva per tale, ma alla quale non poteva sottrarsi. — A Venezia giuocavano, è vero, tutti, uomini, donne, nei Ridotti, invasati come da una febbre maligna, perdendo le notti, perdendoci la riputazione, a volte la vita (1); ma la stessa incoscienza non dominava nell'animo del nostro Goldoni, per quanto tenuto dallo stesso demone, in modo che al punto in cui siamo lo abbiamo già visto giuocare dappertutto, in barca coi comici, nelle camerate del collegio a Pavia, alla tavola del nobile Bonfadini a Chioggia, a Ferrara nella osteria di S. Marco, dove gli capitò il brutto tiro del giovane magro, pallido, di capel nero, con gli occhi incantati, dalla sciagurata fisonomia, a Venezia certo, quando s'era caricato di debiti per madamigella M . . . . . , e a Milano. Il *Gondoliere* che è del 1733, analizza una parte recondita

---

(1) Sulla sfrenatezza del gioco in tutte le classi sociali veneziane, ma specialmente in quelle alte e mediane, cfr. l'interessante studio di G. Dolcetti, *Le bische e il gioco d'azzardo a Venezia*, Venezia 1903.

e viva non solo di un'anima reale, ma di quella dello stesso poeta. Esso si riprodurrà più perfettamente nel tipo più elaborato del *Giocatore*, che compare nella Commedia del 1750 a cui dà il nome: commedia d'intento sociale che i critici inclinano a credere generalmente una delle tante rubacchiature dal francese, mentre ritrova la sua prima vera fonte in questo piccolo lavoro, la cui composizione ha un'origine tanto schietta. Se il Goldoni avesse avuto per scorta un Lillo (1) o un Regnard (2), come troppo parzialmente asseriscono col Rabany i critici francesi, sarebbe stato ben lieto di citarli, facendone quello sfoggio che egli fa sempre, quando si tratta di modelli d'autorità. Ma come poteva avere bisogno d'ispirazioni altrui per creare il tipo del giocatore un veneziano del secolo XVIII reduce dal Ridotto, vero Montecarlo di quei tempi, dove aveva provato egli stesso tutti i tormenti di una simile passione tutte le debolezze, gli avvilimenti, i ritorni amorosi, i progetti di convertirsi fatti e disfatti? Non bastava ch'egli guardasse in sè stesso e intorno a sè, dovunque, per scoprire modelli di verità? (3) Le linee di questo primo lavoretto si presentano quindi grossolane, ma vive e spontanee, come in altro senso ancora è originale il tipo scenico del Gondoliere iniziante la serie di quei tanti che vedremo nell'opera vitale del nostro autore, cioè nell'ottima commedia popolaresca, pre-

(1) *Le Marchand de Londres.*

(2) *Le joueur.*

(3) Si noti l'orrore con cui il G. allude ai suoi peccati di gioco nella Prefaz. al *Giocatore*, Vol. V, ed. Gavelli, Pesaro.

sentarsi *la veste courte en soie, la coulotte arrêtée au genou, l'écharpe rouge à la ceinture, les souliers blancs, le bérète rouge, aussi different du vulgaire cocher de fiacre que ce mode de locomotion est lui méme infèrieur en poésie à la gondole effleurante lègèrement les eaux pâles de la verte Adriatique.* (1)

In questo gondoliere veneziano avvertesi quel certo lirismo comico rimasto la caratteristica di questa figura popolaresca, di cui la poesia della gondola silenziosa ha fatto un essere a parte, una specie di poeta custode della schietta anima antica. Per ciò che riguarda il suo carattere speciale di giuocatore, con cui tocca da vicino la satira del costume del secolo XVIII, lo vedremo prossimamente riprodotto nella *Birba* e in forma più compiuta nella *Bona Mugier*, nella *Botega del Cafè*, nel *Giocatore* ecc., allo stesso modo che vedremo riprodotti gli amori di Bettina e di Buleghin con più forte consistenza scenica nelle figure di commedia vera della *Putta Onorata* o della *Bona Mugier*, della *Botega del Cafè* fino alla coppia aristocratica della *Moglie Saggia*, con le quali tutte si ripeterà il motivo dall'amor costante, rappresentato nella donna che, ingannata e consapevole, conserva puro il suo amore attraverso le più tristi vicende, riuscendo a vincere, con un estremo di tenerezza, anche un cuore estremamente duro.

Il nuovo lavoro presenta invece il Goldoni sulla via da Milano a Verona; abbandonata la compagnia del ciarlatano Buonafede Vitali per cui il *Gondo-*

(1) Rabany, cit pg. 247.

liere fu fatto, noi ci troviamo fra i comici dell'*Imer* che recitano sul teatrino smontabile costruito in mezzo all'Arena di Verona e per questi fu fatto il quarto componimento comico del nostro autore intitolato la *Pupilla*. Anche questa volta viaggiava con un manoscritto di tragedia in tasca che era tutta la sua fortuna: unico bene rimastogli dopo l'aggressione sulla via da Parma a Brescia : *il Belisario*. La materia tragica era decisamente la grande tentazione che non l'abbandonava mai, in questo tempo, in cui, fra le altre cose, il pregiudizio della dignità della toga offesa da un genere giudicato istrionesco non gli permetteva ancora di prendere il volo libero conscio della natura della sua anima e del suo futuro destino.

II.

Dagli intermezzi giocosi al Carattere.

Col *Belisario* tuttavia, la cui rappresentazione fatta dai comici del Vitali a Milano lo aveva inorridito, incomincia il primo passo nella via della riforma, con i rifacimenti dei temi serii, caduti nelle mani dei comici dell'Arte; ad essi si alternano pure piccoli componimenti spontanei, cosicchè fin d'ora vedesi andare di pari passo il riformatore e il lavoratore geniale Mentre con tali rifacimenti egli c'insegna di pescar dietro la guida della ragione e del suo sentimento naturale qualche cosa di buono nel mare magnum del corrotto Teatro, compie per mezzo loro i suoi studî artistici e si forma quella coscienza che gli farà trarre ottimo frutto dalla vaga semina dei buoni germi, che vien fatta via via con gl'intermezzi, dei quali i tratti comici, dice l'autore « *étoient comme de la graine que j'e sémois dans mon champe pour y recueillir un jour de fruits mûrs et agréables* ». [1]

---

(1) *Mémoires*, ed. cit chp. XXXV.

Per tutta l'intera stagione precedente, dal fondo del suo palchetto al teatro ducale di Milano, egli s'era interamente goduto lo spettacolo vario dei Comici d'Arte assoldati dal Buonafede Vitali, l'uomo singolare, il medico ciarlatano, cui non era straniera alcuna scienza. Erasi questi servito prima delle quattro Maschere del teatro italiano come ornamento da porsi tra gli oggetti attraenti del suo palco, donde vendeva i vasetti e le scatolette dei rimedii alla folla milanese; a vendita finita esse davano spettacolo a lume di torcie di cera bianca sulla piazza, ma più tardi passarono al Teatro della Commedia costituendo una vera e propria compagnia comica, di cui eran venuti a far parte perfino l'Innamorato Casali e il Pantalone Rubini.

Il nostro Goldoni adunque, per quanto segretario d'ambasciata, era stato molto felice di aver potuto ottenere un palchetto, donde assistere assiduamente alle facezie della Commedia a Soggetto; un bel giorno però venne trasecolato dalla rappresentazione di un *Belisario*, dai comici annunziato per una serie di sei sere continue sui cartelloni del Teatro e rappresentato di poi in modo da farlo scappare inorridito. Tuttavia nella sua mente venne a poco a poco a maturarsi una nuova idea: « se fosse stato possibile richiamare alla sua dignità quell'imbecille di Giustiniano, sostenuto dai comici coi caratteri del Pantatone? Se si avesse potuto trasformare in personaggio di passione quella sconcia Teodora, far smettere le prediche a Belisario e ridargli la forza dell'eroe antico trasportato dalla violenza di cause seconde e di leggi dirette da

un'oscura provvidenza, e sopratutto scacciare quel mostruoso Arlecchino e raggiungere un immediato effetto morale con quello stesso soggetto, con quegli stessi personaggi che, bassamente parodiati, incitavano il riso laido e plebeo? » Ecco una specie di piano, una prima intuizione di opera riformatrice balenata improvvisamente in un insieme di poche linee fondamentali che vediamo corrispondere però agl'intendimenti artistici più ampî ideati e praticati in quel tempo dal riformatore del corrotto melodramma in Venezia: Apostolo Zeno. Certo in queste prime mosse non altro si può scoprire in Goldoni che un entusiasta ammiratore dell'opera altrui, un ammiratore nel quale la speranza è viva di poter imitare il maestro, tentando inanzi tutto come lui, gli accomodamenti e le ricomposizioni di tragedie e drammi già noti Ed eccolo ideare di seguir la sua guida, dapprima nel metodo di un accurato processo d'eliminazione sullo stravagante ed eccessivo, con cui le nobili forme primitive s'erano andate alterando, per giungere poscia alla gloria della forma originale. Nota il Goldoni, come lo Zeno, sopratutto la necessità di svolgere il carattere dell'azione ed incomincia dallo studio di sopprimere quanto eccitava sconciamente riso o disprezzo sui personaggi nobilmenté consacrati dalla Storia, indi spera di condurre con abilità i personaggi a muoversi sullo sfondo di passioni scelte con gusto che possono servir d' esempio di nobili virtù ; come sola libertà concedendosi l' invenzione misurata, intorno al carattere principale studiato con metodo storico. di personaggi secon-

dari e di fatti fantastici, purchè verisimili, che agevolmente potessero condurre al desiderato effetto.

Fu dunque un primo agitarsi di desiderî vaghi, un muoversi istintivo sotto la guida della ragione, che spinta da una forza operosa andò cercando, in mezzo a una materia scomposta ed informe, la via migliore per togliere, impastare, ritingere, secondo le esigenze della verità. Aveva in mente gli esempî dei grandi contemporanei, risentiva ancora dell'aria aristocratica del collegio degli abatini galanti di Pavia, dell'Università di Padova, del foro Veneziano, viveva a Milano nel palazzo del «ricchissimo e splendidissimo Ministro Veneto», in relazione con i Nobili Veneziani che viaggiavano e dei più alti Magistrati che trattavano d'affari con la repubblica Veneta; persisteva perciò a voler trattare il genere tragico che giudicava più eletto. Ma non potendo trascurare tuttavia ciò che s'era intanto immagazzinato insensibilmente nella sua anima, sia in presenza del mondo vario che a lui si presentava rapidamente e continuamente mutato, sia rimanendo spettatore assiduo dei Comici d'Arte, senza pur avere ancora la chiara rivelazione dell'essere suo, legò l'una all'altra cosa, tentando un genere di mezzo tra la tragedia e la commedia: la tragicommedia.

Il suo programma allora riducevasi semplicissimo: lavorare senza maschere e senza buffonerie, sulla Storia, in una forma alla portata di tutti, un tema che lo attraesse e potesse servir d'esempio con la costanza del saper soffrire, coronata dal trionfo finale.

Ma il *Belisario* ebbe per il momento la veste di tragedia vera e propria; e Goldoni ci lavorò di lena, sia perchè l'eroe bizantino lo attraeva, come poteva attrarre ogni buon veneziano, sia perchè il luogo della prima rappresentazione doveva essere appunto Venezia; nè valsero a distrarlo i begli occhi della Veneziana che lo divertiva a Milano; nè le brighe del suo segretariato al palazzo dell'ambasciatore. L'opera fu compiuta e andò in iscena a Venezia trionfalmente, avendo tuttavia il nostro poeta potuto gettare nel frattempo nel campo dell'arte comica, un altro di quei piccoli grani destinati un giorno a fruttare i maturi ed aggradevoli frutti; cioè la *Pupilla,* cui ho di sopra accennato.

Questa composizione fu fatta in Verona, dove il signor Imer stesso si prestò per modello. L'Intermezzo portò nella scena un criticone tutore burlato dall'astuzia della sua pupilla, la quale in realtà era la prediletta vedova Zanetta Casanova, diventata per la scena Rosalba; l'intreggio giocoso fu ispirato dalla delicata critica della reale simpatia verso di lei dell' Imer, il rispettabile uomo, il *Gènois très-poli et très-honnête* colto dal lato della sua *inclination dècidée pour la veuve sa camarade.* — Anche questo, come gli altri intermezzi, è senza maschere; si sono ad esse sostituite invece le vispe macchiette colte rapidamente dal vero a grossi tratti e racchiudenti un fondo di realtà in mezzo alla comicità della caricatura.

Quella senilità amorosa, colta in un senso grottesco nella *Cantatrice,* si è resa qui quasi più

comica raggentilendosi in una passione di persona matura che non è più il vecchio libertino, uomo ordinario dilettante di musica e protettore della virtuosa principiante, ma un tutore dabbene, realmente innamorato della sua pupilla, di cui è geloso; ed è su questo fondo di gelosia che l'essere suo indiscreto, noioso, cattivo, fastidioso, prende maggiore rilievo comico.

Lo studio di accomodamento fatto nella ricomposizione del *Belisario* e volto sopratutto a togliere la parte buffonesca ed a comporre con riflessione ciò che appariva più barocco e lontano dalla verità influì certamente sulla maggior destrezza comica di questo quarto componimento. Così l'esercizio fatto nel rimaner fedele ad un soggetto storico lo guidò con più facilità alla più garbata riproduzione di persone particolari veramente esistenti e ben conosciute. Tuttavia nella presente rappresentanza incominciasi a risentire anche l'innesto di qualche altro elemento assorbito in maggior copia con l'accrescere di assiduità al teatro dei Comici di Milano e di Verona. Nella condotta dei precedenti intermezzi c'è più rozzezza, ma più spontaneità; in questo c'è più finezza nello studio del soggetto, ma più artificio scenico nel maneggiarlo: insomma si risente di più l'influenza dell'Arte nell'intreccio della favola che si giova di molti mezzi da essa comunemente usati e resi pressochè fissi.

La tela alzandosi ci presenta Rosalba che canta per rompere la noia alla quale il tutore la condanna col tenerla schiava per gelosia, e il

tutore, forma rudimentale del futuro *rustego* e avanzo del Pantalone pedante, brontolone e predicatore dell'Arte, viene a rampognarla. Qui si scopre qualche cosa di originale nel vedere il vecchio mosso a far ciò, non per la manìa solita della vecchiaia, ma per la gelosia che il bel canto giovanile non attiri l'attenzione di altri innamorati; come pure, nella circospetta irresolutezza con la quale egli si accinge a tentare presso la fanciulla la sua prudente dichiarazione d'amore, c'è qualche cosa che accenna ad un'analisi nuova e delicata, ma tutto il resto, l'intervento dell'innamorato Giacinto travestito da astrologo, l'opportuno allontanarsi del vecchio, perchè i due giovani si ritrovino soli, le istruzioni di fingersi ammalata date in foglio a Rosalba dall'innamorato, il suo travestimento da medico, il suo venire a rapirla accompagnato da quattro servi armati, la spinta finale con cui il giovane allontana il vecchio sostituendosi a lui nel momento del matrimonio finale, tutto l'insieme dei mezzi insomma che combinano e sciolgono la piccola azione giocosa appartiene alla Commedia dell'Arte. — Senza immoralità però, senza equivoci, senza intervento di maschere, con l'antico carattere del vecchio gonzo e innamorato distinto dalla freschezza di un primo tratto di umana passione: la gelosia frenata e mascherata.

Se il poeta avesse seguitato questa via nella ricomposizione del suo *Tutore* del 53, avrebbe creato certo un bellissimo carattere; ma una volta entratagli l'ossessione di « mettere la virtù in prospetto, di esaltarla, premiarla, innamorare

di essa gli spettatori » piuttosto che mettere il vizio in ridicolo, ci diede invece un Tutore « attento puntuale, fedele, dalla cui onoratezza, sollecitudine e zelo, avrebbero dovuto apprender quelli che assunto hanno un tal carico, quale sia il dover loro » bellissimo esempio, ma di nessun effetto comico, come sono di pochissimo effetto tutte le figure teatrali create con lo sforzo di troppa ragione.

Appresso la *Pupilla*, sul finire dell'anno 1734, noi vediamo rientrare il nostro Goldoni a Venezia, per piantar le sue tende con i comici dell'Imer, senza un pensiero al mondo per il suo impiego perduto a Milano, rivedendo la sua patria con la gioia del collegiale che ritorna alla sua casa e la ritrova sempre più bella e dilettevole. Egli verrà questa volta a vivere fra i comici non più a distanza, da gentiluomo che regala benignamente le opere sue, ma da buon camerata che a poco a poco finirà per famigliarizzarsi allegramente con loro, giudicandoli della buona gente che, lavorando per il pane, poteva con lui trovar modo di farsi onore. A poco a poco va scomparendo d'ora inanzi lo schizzinoso pregiudizio della toga contaminata al contatto dei comici, che fa piangere di delusione la signora Goldoni, quando il figlio le si annuncia poeta comico di S. Sanuele, e fa per un pezzo durare lo stesso Goldoni a credere di temprare l'umiliazione con la vanagloria di servire ad un tempo anche il teatro dell'Opera Seria. Goldoni potrà ufficialmente essere il console della repubblica genovese a Venezia,

intimamente ormai sarà il poeta di teatro, che si troverà fra i suoi comici come l'artista nella sua bottega

Nel seguire la produzione goldoniana che corre tra gli anni 1734-37 fino al primo apparire del carattere, cioè al *Cortesan*, noi dovremo tener conto di due correnti diverse e tuttavia contemporanee, di quella comica che segue l'opera spontanea per quanto arruffata, e di quella seria che seguendo le tracce del *Belisario* si svolge con le tragicommedie e i drammi serii, trattando i casi degli illustri infelici tolti dalla storia, dal romanzo o dalla novella.

Le Memorie goldoniane accennano ordinatamente ad alcuni di essi, ma sono soltanto i principali; secondo queste i componimenti composti successivamente negli anni 34, 35, 36, 37, sarebbero i seguenti:

Opere serie.

1734 *Rosmunda*, tragedia.
1735 — *Griselda*, tragicommedia.
1736 — *Don Giovanni Tenorio*, commedia in 5 atti.
1736 — *Rinaldo di Montalbano*, tragicommedia.
1737 — *Enrico re*, tragedia.

Opere giocose.

1734 — *Birba*, intermezzo.
1736 — *Fondazione di Venezia*.

Le cronologie più recenti (1) invece cambierebbero il numero e le date in questo modo:

Opere serie.

1735 — *Griselda*, tragicommedia.
1735 — *Rosmunda*, tragedia.
1736 — *D. Giovanni*, commedia.
1737 — *Enrico re di Sicilia*, tragedia.

Opere giocose.

1734 — *Pisistrato*.
1734 — *La Contessina*.
1735 — *Aristide*, intermezzo.
1735 — *La Birba*, intermezzo.
1735 — *La botega del Cafe*.
1736 — *La generosità politica* dramma.
1736 — *La fondazione di Venezia*.
1737 — *Lucrezia Romana*.

(1) Spinelli, *Bibliografia Goldoniana*, Milano 1884.

Ci limitiamo ad avvertire queste varianti, senza soffermarci a discuterle, non essendo di grande interesse precisare in modo assoluto la maggiore o minore loro attendibilità. Per il nostro scopo basterà di attenerci sopratutto a quelle composizioni di cui l'autore ci dà certa notizia; opera più, opera meno, in generale è roba avariata di cui interessa soltanto lo spirito che segna la prima tappa dell'idea artistica del nostro poeta; egli ci si presenta da un lato macchiettista che studia, che abbozza, ora con più, ora con meno disinvoltura, esercitandosi ai primi voli giocondi della fantasia, dall'altro riformatore che intende di creare di nuovo, su forme già note ma di cui l'impeto a questo punto è veramente eccessivo. Nel campo serio egli voleva infatti sopprimere le Maschere, introdurre la forma regolare, la morale, la serietà, ritornare alla semplicità e alla naturalezza, misurare e proporzionare le passioni, ridurre i soggetti riservati al teatro accademico intelligibili anche al popolo, contrastare al barocchismo tra grandioso e grottesco della sostanza e della forma.

Raccogliamo adunque in un gruppo solo, sotto il *Belisario* che ha caratteri trattati secondo la verità storica, la *Rosmunda* tratta del cattivo romanzo della Rosmunda del Muti, la *Griselda* composta sui drammi del Pariati a dello Zeno, alla loro volta servitisi di fonti dotte che risalgono al Decamerone, il *D. Giovanni Tenorio* o il *Dissoluto* commedia in 5 atti e in versi tolta da vecchi temi dell'Arte, e il *Rinaldo* tragicommedia in 5 atti e in versi anch'essa, ricomposizione di argomenti tragici, sconciati dalla

Commedia dell'Arte, e *l'Enrico re* tragedia tolta dal Romanzo del Gil Blas.

Nell'esame di queste opere è dato di osservare tosto la tendenza a preferire il soggetto veramente tragico come il *Belisario*, che finisce bruscamente con l'acciecamento dell'eroe, a quello semplicemente patetico e commovente di personaggi che, come *Griselda* e *Rinaldo*, dopo un primo rivolgimento di casi tristi giungono con un finale trionfo a dileguare ogni dolore. Le situazioni tragiche che turbano l'intima serenità dell'anima, senza diffondervi in fine l'allegrezza, furono allontanate dal Goldoni non solo nella tragedia, ma anche nel dramma serio musicale che divenne, sul tipo del *Pisistrato*, un dramma a lieto fine. Pur rimanendo egli nel campo della tragedia adunque, non potè sottrarsi alla sua naturale vocazione, che non era quella di commuovere col far struggere in lagrime allo spettacolo di passioni acute e profonde, ma di far ammirare a bocca sorridente la fedele verità delle passioni comiche. La tragedia per ciò in mano al Goldoni doveva naturalmente diventare un semplice componimento d'intreccio commovente, quasi sempre a lieto fine, dove si preferiva di tessere casi della virtù che trionfa sulla persecuzione, piuttostochè quelli del vizio punito dal cielo. Più tardi infatti le virtù sovrumane, che sembrano talvolta rasentare la follia, trattate in queste composizioni si ricomposero con giusta misura, temprandosi in una discreta dose di spirito comico, e crearono quelle figure che nella Commedia delicata vennero a mostrarsi capaci dei più nobili cimenti del cuore,

senz'essere degli eroi sovrumani. Il nostro poeta le accolse anzi in larga copia, essendo suo pensiero che « l'imitazione nella Natura non escluda nella Commedia i sentimenti virtuosi e patetici, purchè non siano i casi di questa spogliati di quei tratti comici ed ingegnosi che formano la base fondamentale della sua esistenza ». Al Pisistrato per esempio, che, se non ha proprio la data assegnatagli dallo Spinelli, è certo di questi anni, e ci presenta un re clemente che vuol vincere con la bontà l'orgoglio dei superbi sudditi, disposto per prudenza a tutto soffrire e scordare, essendo pur pronto ad adoperare il rigore, se i ribelli tornassero ad insultarlo, fa riscontro perfettamente il Pantalone di una Commedia del 1748, *l'Uomo prudente,* il quale fa prodigi di virtù, onde rimettere la pace e l'amore nella sua burrascosa famiglia, dove imperano una perfida moglie, e un figlio vizioso, ed evitare insieme lo scandalo sul proprio nome. Anche questi fa uso di una bontà senza confine e di una moderazione paziente, pronto tuttavia ad aprire un trabocchetto sotto i piedi del galante Lelio, od a fargli dare un colpo di fucile se non obbedirà alla sua intimazione di non ritornare mai più a corteggiargli la moglie.

Anche Rinaldo, l'eroe che palesa il trionfo della verità sopra le macchinazioni della persecuzione e della frode, simbolo del puro cuore fermo nella fede propria contro i cangiamenti della fortuna, si rivede mille volte cambiata la veste tragica in quella comica delle molte vittime che sul tipo dell'Avventuriere onorato, del protagonista

di tutte le commedie romanzesche, sono presso a soccombere innocenti negli intrighi di perfidi raggiratori, dai quali li toglie o tardi o tosto la mano del cielo. Ma fra i tipi comici derivati da quelli semi-tragici che illustrano la virtù forte nel superare la fortuna in mezzo alle sventure, la preferenza tocca alle donne. A Griselda, l'eroina che appare di mezzana virtù nella novella del Boccaccio, e diventata solo negli autori tragici l'eroina sovrumana che da povera contadina levata alla gloria del trono ritorna ai campi, per evitare il malcontento del popolo, soffrendo in pace la perdita, il ripudio e i rigori del re suo marito, le persecuzioni di Ottone e persino l'abbandono dei figli, fanno capo tutte le donne goldoniane rappresentanti l'amore costante messo alla prova, sul tipo della Moglie saggia o della Bona mugier, ferme nel saper sopportare rassegnatamente le dissolutezze e i più duri dispregi coniugali. La virtù della tolleranza, da ispirarsi col piacevole esempio della commedia specialmente alle donne, fu invero uno dei costanti capitoli del nostro riformatore morale; attraverso la successione dei casi disastrosi il suo eroe doveva condursi alfine a riflettere sempre press'a poco così:

« Quante volte in un giorno
« cangiò faccia il destin! Le stelle alfine
« fur propizie a noi; non abbandona
« mai l'innocenza il ciel — sospende è vero,
« talor la sua pietà, ma lo fa solo
« perchè il mortal, dalle sventure oppresso
« usi virtude a superar se stesso! » (1)

---

(1) *Griselda* - Scena ultima.

La futura commedia flebile goldoniana a lieto fine, fu quindi certamente figlia diretta di questi drammi eroici, in cui l'autore non altro ha trattato che caratteri virtuosi a tinte caricate, le quali ragionevolmente si ammorzano nella commedia, avvicinandosi meglio alla natura. Egli predica nei drammi da un pergamo sul quale si crede ben alto sulla sua moltitudine, e tenta di fare la voce grossa più che ai suoi mezzi naturali non comporti. Sono però sforzi faticosi sui quali non prenderà abbaglio, e smetterà tosto la vana fatica di cercare imagini e colori atti ad esprimere atteggiamenti reconditi dell'anima alla sua stessa ignoti. Questo, non appena avrà in pratica conosciuto di essere andato contraffacendo le fisonomie severe dei suoi personaggi con qualche tratto comico più che tragico, di aver seminato qua e là di contraddizioni le situazioni drammatiche, e inutilmente tentato di far struggere i suoi eroi in interni combattimenti di passioni; e via via quando avrà sentito venirgli meno la frase che volendo essere impetuosa e rovente venne a cadere invece in un « costui com'è importun! » ad esempio, o in un « ciancia a tuo senno » ecc. ed avrà veduto dietro a Teodora, la donna assetata di vendetta, « che sa l'arte di trionfare sui cuori adoperando or le lusinghe ed ora i prieghi, ed ora il pianto e i vezzi, » balenare il viso sorridente e più gradito della *Donna di garbo* o della *Locandiera*. Ond'egli preferirà presto di mutare « gl'inganni virtuosi » di Leonzio dell'*Enrico re*, ministro esageratamente fedele e scrupoloso, vero Brighella vestito all'eroica, negli inganni dei

servi galantuomini da commedia, saggi consigliatori di bene, fedeli moderatori delle follie del giovane padrone al quale servono onoratamente (1) e che spesso levano prudentemente d'impiccio. Sostituirà in egual modo alle rivalità tragiche di Teodora e di Antonia (2) o di Matilde e Costanza, (3) quelle comiche di Lucieta e Checchina; (4) alla furibonda gelosia di Ormondo (5) quella di D. Roberto, (6) a tutti i contrasti drammatici infine sostituirà quelli comici i quali verranno a destare il sentimento col mezzo del sorriso, piuttosto che con quello delle lagrime.

Per altra via adunque presto si metterà il nostro poeta ; ma sarà solo quando avrà saputo spogliarsi coraggiosamente del pregiudizio aristocratico insieme a questi eroi, che dovranno deporre le loro vesti all'antica e il loro linguaggio in rima, per prendere la veste e la favella naturale della vita di ogni giorno, piegandosi serenamente a quell'aura popolare che spirava nei nuovi intendimenti artistici di tutte le nazioni. Così mentre s'introduceva in Francia il popolo sulla scena tragica ad agire con tutto il suo modo di pensare e di sentire, in Italia sorgeva con altrettanta dignità chi doveva fare lo stesso per la scena comica.

(1) Brighella del *Bugiardo*, del *Giocatore*, del *Prodigo*, del *Cavalier di buon gusto*, ecc.

(2) *Belisario.*

(3) *Enrico re.*

(4) *Barufe Ciozote.*

(5) *Enrico re.*

(6) *Dama prudente.*

Venne però il *Cortesan* dopo un disastroso *Enrico re* di Sicilia (1737) nel quale potremo, meglio che nelle altre tragedie e negli altri drammi, ravvisare esservi stato nella materia tragica un impasto vario di elementi tragici e comici, e l'accentuazione sempre più notevole di questi ultimi, penetrati con lento assorbimento nell' anima del nostro autore per mezzo dei molti rimaneggiamenti dei soggetti d'Arte, per la frequenza ognor più assidua dei comici, che vennero ad essere il suo spettacolo continuo d'ogni giorno, per la contemporanea produzione dei soggettini nuovi d'invenzione, lavorati per le speciali attitudini degli attori dell'Arte.

L' *Enrico re* è, come la *Griselda,* tragedia tolta dalla novellistica ; risente quindi del tono dimesso del mezzo carattere, e ancorchè Enrico figuri da re, in realtà non è che uno dei tanti maniaci della Commedia, che mettono da parte ogni cosa per la smania di soddisfare una loro particolare passione. — Egli deve governare un popolo, come l'Antiquario deve governare la sua famiglia, e lascia invece andare tutto al diavolo, per correr dietro a Matilde, come l'Antiquario corre dietro alle sue antichità. — Il motivo principale dell'intreccio ordito sul fatto del matrimonio dispari, che è già apparso in *Griselda,* è pure vicinissimo a quello di certe Commedie d'Arte, dove viene ad agire una Colombina arrivata dalla campagna in città a diventar principessa o una Beatrice, bella moglie senza dote.

Costanza, la rivale cui « lice con l'arte trionfar

dell'arte » è la femmina delle seduzioni maliarde della vecchia Commedia, il solito genio dell'inganno muliebre che danna per vendetta gli amanti alle molte peripezie; Leonzio, gran cancelliere di stato è, come ho detto, il vero Brighella raggiratore, soltanto che lo è in senso onesto, tanto da sembrare addirittura diventato matto per la mania di procurare ogni bene al padrone, e di far tacere le sue ambizioni. Ormondo è il solito rivale spadaccino consumato, che fa prodigi da Capitan Spaventa per difendere l'onore di una moglie, con la quale, tra parentesi, si è veduto, amato, sposato, diventandone ferocemente geloso, nel tempo di poche ore.

L'intreccio è aiutato, come al solito, dall'equivoco; anzi da una serie di equivoci che per nulla si scompagnano da quelli della vecchia Commedia. Enrico e Matilde si amano, e la tela si alza sul punto in cui aspettando che il vecchio re muoia e lasci erede del trono Enrico, questi promette alla fanciulla di sposarla e di farla regina appena sarà re; ma Leonzio, padre di lei, gran cancelliere di stato, preferendo alla felicità della figlia quella del suo re, impedirà il matrimonio in due modi: primo falsificando il testamento del morto, dove fingerà ch'egli imponga al nuovo re di sposare Costanza, principessa reale; secondo sposando contemporaneamente di soppiatto sua figlia con il suo fidato amico Ormondo, che non ne sa fino a quel punto niente di niente.

Matilde si presta al giochetto anch' essa per due motivi: il primo l'obbedienza figliale, il secondo

la vendetta contro il re Enrico che, alla pubblica lettura del testamento, invece di protestare, ha promesso di obbedire e di sposare Costanza. Naturalmente egli si riservava invece di parlarle in segreto, essendo stata questa soltanto una mossa diplomatica da re furbo, che tuttavia è caduto facilmente nell' inganno virtuoso del suo Leonzio, che gli ha letto sotto il naso un testamento simulato : il solito foglio ingannatore della Commedia d'Arte, su cui si impernia gran parte dell'azione. Ma nel frattempo le nozze di Matilde e di Ormondo avvengono segretamente, e il re innamorato, cui la passione consiglia la solita frode del ritrovo notturno, quando viene alla Sc. II, dell'Atto III, approfittando della tenebra, negli appartamenti della sua bella, con l'intenzione di scoprirle la verità, in mezzo all'oscurità sente avanzarsi un uomo : il marito di Matilde, bell'e pronto in poche ore, che ha però avuto l'onore di accompagnare la sposa soltanto fino alla porta della camera nuziale, dove con una rispettosa riverenza è stato piantato. Mogio mogio egli se ne ritornava sui suoi passi, ma abbastanza tranquillo, ragionando sui capricci delle ragazze, quand'ecco che scoprendo il rivale egli diventa improvvisamente feroce (l'autore si ricordò che stava scrivendo una tragedia dove bisognava spargere del sangue, ma per il momento non riuscì a rappresentarci che un duello comico, una scena di fracasso, che finisce in una fuga); il re stesso se la svigna per una porta segreta, e quando giungono i lumi non c'è più. La Commedia dell'Arte non altrimenti avrebbe disegnato la scena

dicendo, in questo: « Ormondo vede Enrico, lo vuol uccidere, lui fugge, resta Ormondo ».

Le due o tre scene che seguono, con la loro mancanza di coesione, con le loro movenze tipiche, con la stranezza ed incoerenza dei loro accidenti, delineano ancor meglio sul fondo di questa tragedia un episodio di pura comica d'Arte. Non potendo seguitare il duello con il rivale che è sparito, Ormondo s'intrattiene in lunga scena col padre della ragazza accorso fra la folla richiamata al rumore del duello; in questa il padre calma le ire del tradito marito, al lume di certe osservazioni che gli fa fare a tu per tu. Dopo di che, riposta la spada nel fodero, Ormondo se ne va nuovamente pacifico per la sua strada, in modo però da non incontrarsi con Matilde che dopo tanto salta fuori a domandar cos' è stato, parendole di aver udito rumore in lontananza. E il suo arrivo in ritardo vien notato da Leonzio, e spiegato al pubblico con la scusa ch' ella non era uscita, per aspettare che il marito se ne fosse andato. Datale quindi la dovuta ramanzina, il padre se ne va per i suoi interessi e Matilde rimane sola a suo bell'agio, per incontrarsi a fare col re il ritardato duetto notturno della confessione; il re infatti, visto che non c'è più nessuno, s'azzarda d'uscire in punta di piedi dal suo nascondiglio, come un vero e proprio Arlecchino dell'Arte, o come il sergente dei lancieri della farsa moderna nascosto di sorpresa nell'armadio. Ma questa volta incontrandosi con la donna che ama, l'ira sua proromperà; e smessa tutta la prudenza griderà che vuol impri-

gionare ed ammazzare tutti quanti, che metterà il regno a ferro e a fuoco, cosicchè Matilde per evitare lo scandalo pianterà anche lui, dove ha piantato Ormondo, e correrà a rinchiudersi nelle sue stanze. Ed ecco che mentre egli rimane farneticando alla sua porta, capita Costanza, la rivale, la donna cui è legato da pubblica promessa, che gli fa tornare il sangue freddo di repente, onde riprendere il suo risolino, e perfino tenta la burletta di dirle che era lì proprio per lei; ma nella foga del dire s'imbroglia, equivoca da vero Lelio bugiardo, mentre Costanza, da vera Rosaura che ha buon naso, capisce e lo fa confessare dicendo chiaramente:

> . . . . me stesso
> nello stato presente io non intendo.

E non lo intendono davvero nemmeno gli altri, quando specialmente alla fine, lascia placidamente che Matilde corra ad uccidersi, dicendo appena ai suoi cortigiani « deh! seguitela almeno » che in quanto a lui non può muoversi, perchè gli spettatori devono vederlo all'arrivo del fulmine punitore, personificato questa volta in D. Pietro, il rivale politico, che entra di scaravento in Palermo, come entrava di scaravento il fulmine nella chiesa dove finiva D. Giovanni, il dissoluto dell'Arte.

Il linguaggio poi di tutta questa gente, mentre spesso da un lato è pieno di vezzi cascanti che risentono della volata musicale del dramma in voga, dall'altro non rifugge tuttavia di slanciarsi nell'iperbole e nell'antitesi gonfia del linguaggio

della Commedia Improvvisa, quando specialmente vuol prendere l'enfasi della passione. — Ecco come parla il padre di Rosmunda, ad esempio, all'annunzio della morte della figliuola per esprimere il suo dolore:

« ... Non v'è nell'orrido profondo
« pena eguale alla mia. — L'ardente foco
« ch'abbrucia e non consuma, il freddo gelo
« ch'agghiaccia e non ristora, i crudi serpi
« ch'avvelenan coi morsi e non dan morte,
« le acute spine, le taglienti spade,
« le pesanti catene, i bronzi e i marmi,
« gli schifosi bitumi, i zolfi accesi,
« le continue vigilie, i fieri studi,
« le bestemmie, le ingiurie e le percosse,
« l'ugne rapaci delle crude arpie,
« delle furie l'aspetto e degli orrendi
« spiriti condannati il torvo ceffo,
« gioie a me sembrariano appo di questa
« pena crudel...... . . »

(*Atto V. Scena VIII.*)

È impossibile non ricordarsi, dopo questa infilzata, una delle tirate più famose di Pantalone dell'Arte, nell'impeto di scagliare una maledizione al figlio (1), con figure ritrovate per aggiungere energia: « o fio, za che ti fa da bestiaza te sia contrarie tute le bestie de sto mondo: i gali te rompa el dormir, i cani te roda i ossi, i gati te sgrafigna le mane, i corvi te cava i oci, i peoci te magna la carne e te svergogni su per el vestio; i pulesi, i cimesi, i tavani coi morsegoni e con la spuzza no te lassa dormir, con le punture non te lassa reposar.

(1) A. Bartoli, *Scenarii Inediti* — op. cit., pag. LXXXI.

Quando te anderà in campagna le bisse te morsega, le vespe te ponza, i bovi te straza, i tori te scorna; quando ti anderà per la citae i aseni te urta, se ti anderà per mar le rémore te trategna el burcio e la gondola, el pesce te sia ragno, i delfini te anoncia le tempeste e le orche te ingiotissa! . . . . »

Nello stesso modo risentiamo talora altre espressioni da Commedia Improvvisa; nello sdegno ad esempio contro Alvida tiranna, Rosmunda adirata slancia verso di lei la nota invettiva dei crudeli latti succhiati da barbari seni; D. Giovanni erompe in un

" *Donna mirar non so che non mi accenda,*
" *Fiamma accender non so che non si spenga,*

ed ha nella sua buffonesca millanteria, tutta la vacuità dei Paralleli ch'erano nei Concetti Generici dell'innamorato dell'Arte; e così nei Dialoghi di amante che prega e di donna che nega, nei Soliloquî di amor disprezzato o contro amore o contro fortuua, si sente lo sforzo a freddo di cercar le figure per aggiungere vaghezza o per aggiungere energia; il dissolversi dell'imagine che vorrebbe esser vigorosa, in un'espressione pedestre da commedia, specialmente di quella che doveva cercare sopra d'ogni altra cosa, l'imitazione del parlare ordinario anche nel verso.

Tuttavia durante la composizione di queste rappresentanze tragiche, ch'ebbero in realtà il vantaggio di complesse esercitazioni, atte a sviluppare nell'autore la facoltà inventiva e l'arte dei congegni scenici, non isdegnò il nostro Goldoni,

mentre aveva la mente occupata da gravi letture di storici, di romanzieri, di novellieri, di soffermarsi di spesso come irresistibilmente sulla piazza di S. Marco, anche in faccia ai Batteleurs, di cui apertamente confessa aver « *bien ètudié le langage les ridicules, les charges, et les tours d'adresse* ».

Ecco quindi la *Birba*, (1734), contemporaneamente alla *Rosmunda*, frutto immediato di questo attentissimo studio dei saltimbanchi di piazza e del desiderio che sopra d'ogni altro lo teneva dopo la conclusione dei suoi patti con sua Eccellenza Grimani: « *les suffrages du public* ».

L'autore la chiamò « *bagatelle très-comique et très-gaie* ». È una breve composizione, divisa in due parti, per musica; il suo soggetto riprende il giocatore che abbiamo trovato nel *Gondoliere Veneziano;* abbandonata però ogni intenzione di dimostrare l'effetto di un interno contrasto di passioni, l'autore si attiene alla sola volgarità degli effetti esterni della passione medesima, servendosi, come mezzi scenici, di buffonerie che sono molto più prossime all'Arte di quelle dei precedenti Intermezzi. Orazio, cavalier romano, si presenta cacciato di notte sulla strada in camicia dai creditori, e l'intreccio s'imposta e prosegue complicatissimo, ordito evidentemente allo scopo di riuscire soprattutto *molto vivace,* per cui ricorre a quelle pensate che sono copia evidente degli stessi Batteleurs della piazza.

Dopo una cantata adunque nella quale il cavaliere dice averlo così malamente ridotto « il gioco rio, la crapula e i bagordi », egli batte alla porta

di Cecchina sua sorella, che non gli risponde; intanto sopraviene Lindora veneziana sua moglie, servita dai cicisbei che invita a pranzo per il giorno dopo (prima botta contro il cicisbeismo e prima apparizione delle donne di testa debole, che arriveranno fino a Madama Dalancour del *Burbero benefico*), ma tosto che apprende come stanno le cose, dopo un gran tafferuglio di rimproveri reciproci, ella se ne va a cantar canzonette per le strade, egli a fare il Tartaglia e l'ammaestratore di cani; Cecchina a sua volta esce di casa, avendo pensato nel frattempo di andar fingendosi una cavamacchie bolognese.

Il fatto d'esser cacciato in camicia, l'introduzione dei diversi dialetti, i travestimenti e la rappresentazione del Tartaglia entrano certo tra le spiritose invenzioni copiate dai saltimbanchi, sul cui gusto continua ancor peggio la seconda parte. In questa nessuno dei tre personaggi si riconosce più sotto ai nuovi abiti; — Lindora smette di cantar canzonette e fa la mendicante, tornando a parlar veneziano; Orazio invece viene parlando napoletano e s'innamora di Cecchina sua sorella che non riconosce e alla quale propone di fare insieme con lui la ciarlatana; ma sopraggiunge ancora Lindora trasformatasi in straccivendola e i due fratelli comprano da lei, per fare una nuova mascheratura un abito da cavaliere e uno da dama. — (Havvi a questo punto ancora qualche cosa di originale in un primo accenno che vorrebbe satireggiare le spese smodate del lusso, e la smania del divertimento, contro cui vedremo accanito Pantalone della

migliore Commedia goldoniana). — Così ritravestiti i due fratelli finalmente si riconoscono e tuttavia si accordano di continuare il loro mestiere, ma nuovamente Lindora compare e li sbugiarda — ne avviene un immenso tafferuglio, dopo il quale però tutto finisce bene.

Allo studio degli strani accidenti nel campo dell'eroico fantastico fatto colla *Rosmunda* che è del medesimo tempo della *Birba*, univasi quindi come si vede, quest'altro studio di strani accidenti nel campo del fantastico giocoso; ma cercavasi tosto di unire i due generi estremi in un genere di mezzo, con la composizione della *Fondazione di Venezia* (1736) in cui l'autore oscilla tra l'uno e l'altro di essi, per mezzo di un'azione di serietà sostanziale cui dà la forma qua e là buffonesca, portandovi ad agire personaggi della vil plebe.

La *Fondazione di Venezia* (1736), opera buffa in un atto e in versi, sarebbe l'unica operetta da accoppiarsi alla *Birba* per il corso degli anni 1734, 1735, 1736, 1737, se noi stiamo alle indicazioni delle Memorie. È tuttavia da ritenersi che l'autore abbia nominato soltanto quelle composizioni di cui meglio si ricordò o che gli parvero le più notevoli, mentre scriveva le sue Memorie, e che qualche altra cosa ancora appartenga veramente a questo tempo. — La cronologia dello Spinelli ammetterebbe oltre alle due accennate dal Goldoni il *Pisistrato* (opera seria, 1734), *La Contessina* (intermezzo comico, 1734), l'*Aristide* (opera buffa, 1735), la *Botega del Cafè* (intermezzo comico, 1735), la *Generosità politica* (opera seria, 1736), la *Lucrezia romana* (opera

buffa, 1737). — Le edizioni a stampa poi, sconvolgono in una terza maniera le date e il numero di queste composizioni.

A me parrebbe di poter stabilire questo: nessun dramma serio per musica dovrebbe intanto venire prima della *Fondazione di Venezia* di cui la data del 1736 ci viene stabilita dalle Memorie; poichè tale operetta per quanto enunciata dal poeta come opera buffa, nasconde sotto la scorie buffonesca un'intonazione tutt'altro che giocosa, specie dove inneggia chiaramente per bocca dei pescatori alla libertà, all'onesta povertà, esecrando senza veli il tirannico giogo dei governanti.

Eppure essendo per la sua forma a volte giocosa legata tuttavia ai primi Intermezzi comici, mi par giusto pensare che il poeta, prima di passare all'opera seria com'è il *Pisistrato,* seguisse questa via: *Intermezzi comici — Fondazione di Venezia — Drammi serì per musica,* piuttosto che questa: *Intermezzi comici — Drammi serì per musica — Fondazione di Venezia —,* e via via, in un disordine che non ha ragione di essere. — Concludendo: per ciò che riguarda i drammi serii, il *Pisistrato* e la *Generosità politeca*, cioè, posti dallo Spinelli prima della *Fondazione di Venezia* io li metterei tutti adunque dopo di questa, dal 1736 in poi, inizianti quella corrente di opere serie che va nettamente a metter capo al *Gustavo Vasa* al *Germondo* alla *Statira* ecc. degli anni più tardi.

Nè giova parlare di essi più a lungo, potendoli accoppiare, come altro tentativo fallito, ai componimenti di tipo tragico, di cui abbiamo diffusamente parlato.

Rientrando invece definitivamente nel campo comico, potrebbero benissimo non rimanere esclusi dall'opera di questo tempo, gli altri due intermezzi comici registrati dallo Spinelli: la *Contessina* e la *Botega del Cafè*, continuando essi l'identico tipo dei tre primi componimenti da noi esaminati. Ma poichè non segnerebbero alcuna novità, nè assoluta nè relativa e non figurano nemmeno nelle Memorie, noi riprendiamo senz'altro ad esaminare la *Fondazione di Venezia,* la quale porta sulla scena personaggi che sul tipo di Carino ed Elisa del *D. Giovanni,* miravano a sostituire con la vivacità dei caratteri e con le caratteristiche del linguaggio, l'allegria delle maschere e le lepidezze della loro improvvisazione.

Ci troviamo quindi per la prima volta fra i pescatori delle lagune con Besso vecchio padre, Dorilla e Niso, amante sempliciotto che più tardi compariranno nel quadro molto più ampio delle *Barufe Ciozote*, completandosi in più fini sfumature e moltiplicandosi in numerosissimi caratteri secondarii. Notevole ho detto essere qui la strana mescolanza di buffo e di serio, onde, anche per l'espressione, accanto a frasi come queste, ad esempio, plebee di pensiero e di forma, simili alle più meschine arlecchinate dell'Arte:

> Se gavesse de done una dozena
> Tute ghe la daria per una cena,

oppure:

> . . . . mi te zuro
> che se i fesse de ti tanta triacca
> no ghe ne penso un'acca,

sentiamo risuonare il verso d'intonazione eroica del seguente coro, che vorrebbe avere tutta la sostenutezza della forma tragica:

> Arde l'Italia tutta
> D'empio foco crudel che l'ira accese,
> Il povero paese geme sotto il gran peso
> Delle barbare schiere, onde scotendo
> Il tirannico giogo
> Qui siam scorti a stabilir la sede
> D'una reggia felice:
> Sovra i cardini suoi giustizia e fede! — (Sc. V).

Così i Cavalieri fuggiaschi, riparatisi dal tumulto guerresco a cercare in mezzo alla tranquillità delle lontane lagune la pace e la sede di un regno novello; cui il coro di Pescatori ammutinatisi per respingere l'odiata conquista, risponde:

> A prezzo d'oro
> La nostra libertà nu non vendemo:
> Liberi semo nati
> Liberi moriremo!

E in egual tono finisce la rappresentanza altamente inneggiando con uno spunto entusiastico e minaccioso da marsigliese:

> Libertà, libertà
> Chi vuol metterne in caena
> Per so pena morirà! . . .

In generale adunque in questo gruppo di composizioni giocose noi possiamo avvertire che la concezione va allontanandosi sempre più dal verisimile, per copiare assai più dal corrotto Teatro e sempre meno dal Mondo; onde quelle macchiette

che nei primi lavoretti comici appaiono tratteggiate con incertezza di principiante, ma con qualche vivo tratto di osservazione diretta, preludente al prossimo autore comico, prendono qui truccature false abiti scenici spiacevoli, e perfino corruzioni di linguaggio che diventeranno presto eccessive nei personaggi della vera e propria « opera buffa » che noi stiamo per trovare.

Appresso di esse infatti, s'affaccia un terzo genere nel quale, se non vedessimo il fondo di un attacco al falso eroico in cui era caduta l'imitazione metastasiana, crederemmo di avere dinanzi addirittura le commediacce rattoppate dei cantimbanchi che davano rappresentazione sulla pubblica piazza, con intervento di zanni infami e di donne lascive. — A queste appartengono l'*Aristide* e la *Lucrezia romana*; secondo lo Spinelli veramente l'*Aristide* apparterrebbe al 1734; ma, per quello che secondo me esprimono, esse sono tutte due opere almeno del 1737; cioè di un tempo posteriore a quello delle trattazioni tragiche.

L'autore vuole con queste opere buffe ridere anche di se stesso, oltre che delle vane scimmiotterie di chi andava sconciamente trattando, senza coscienza d'arte e senza inspirazione naturale, i soggetti eroici del melodramma metastasiano. Perciò io le assegno al 1737; esse mi fanno assolutamente l'effetto di essere la risata sincera, lo spunto comico colto in se stesso, riflettendo, da quell'osservatore che era, sulla sua vana opera tragica; nella quale, pur essendosi posto con tutte le serie intenzioni, riconosceva di essere riuscito a

sostituire a tutto lo stravagante ed eccessivo che sognava d'abbattere, una arruffatura di personaggi e di situazioni gravi fra spessi tratti comici e magari arlecchineschi.

Ecco dunque un Aristide e una Lucrezia romana in Costantinopoli, la cui storia doveva darci passioni a tinte da scuotere nell'intime fibre gli spettatori, presentarsi parodiando la mancanza di rispetto alle prescrizioni storiche, la scelta spropositata dei luoghi, i rivolgimenti arlecchineschi dei fatti veri, gli errati adattamenti di vesti e di linguaggi. Aristide ci si presenta infatti in carattere di guerriero greco con la faccia dipinta, per non essere riconosciuto dalla moglie di cui vuol scoprire la fedeltà; Lucrezia come una viaggiatrice che arriva a Costantinopoli, attraverso strane peripezie, dopo i fatti di Roma.

Così la facilità di appianare gli ostacoli, l'ignoranza della storia e la mancanza di critica, venivano ugualmente colpite in queste composizioni, dove i personaggi rompono con evidenza sguaiata ogni costume locale e ogni più elementare esigenza storica, volgendo i fatti reali in azioni ridicole e fiabesche. Si colpiscono ancora le finzioni impudenti di luoghi, le alterazioni di nomi e di fatti, le virtù eroiche falsate da un'arte che ignorava la compostezza dovuta ai personaggi di passione, la cui fama durava da secoli. Lucrezia che contrariamente alla sua storica fine viene a presentarsi a Costantinopoli, smentendo il fatto della sua uccisione a Roma, colpisce probabilmente l'incoerenza e la fantasticheria, con cui si trattavano nel dramma del tempo ar-

gomenti che dovevano essere frutto di critica e di studio regolato. Con Albumazar, principe turco, ch'apre l'azione apostrofando il rispettabile consesso con un:

> Olà, principi nati
> Del mio sangue real, benchè bastardi
> Soldati, eunuchi, popolo, canaglia
> Udite il mio comando: oggi ciascuno
> Benchè sia maomettano
> Se brama il mio favor, parli italiano!

l'autore si ride probabilmente dell'enfasi e della declamazione con cui cercavasi di medicare l'assenza del sentimento, e sferza la sconcezza del far parlare a capriccio qualunque personaggio, o in modo sconveniente al suo carattere. — In Micaina, schiava veneziana, destinata sultana, che studia ad un certo punto facendo atti burleschi il modo da comportarsi quando sarà regina, non riuscendo a prendere però che degli atteggiamenti stravaganti, perchè non vedere la satira di certi sforzi incapaci di dare ai personaggi eroici la vigorosa austerità loro conveniente? — Viene quindi la satira contro il linguaggio plebeo o insufficiente ad esprimere forti passioni: Lucrezia ad esempio, nel narrare al sultano come veramente andarono le cose in Roma, gli dice:

> . . . . a Collatino
> dolce marito mio confidai tutto;
> ei sí strinse in le spalle
> e disse: mi consolo
> che se io sono martin, non sarò solo.

Indi la satira contro i duetti clamorosi; v'è quello ad esempio delle due donne rivali, cui la

gelosia dovrebbe inferocire e condurre ad atti di alta passione, parodiato con una scena di baccano: Lucrezia, avendo avuto la peggio, esce dovendosi applicare un bollettino in un occhio!

Nè è questo l'ultimo punto cui giungerebbe, secondo me, il ridicolo scherno: altre volgarità peggiori appaiono a satireggiare l'abuso dei mezzi scenici e l'ostentazione del dramma metastasiano di voler frenata l'azione commovente; non parliamo degli eccessi di comico grottesco portati sulla scena da Albumazar, ma accontentiamoci di ricordare ancora la faccia nera di Aristide, rimastagli bianca per metà dopo esser stato lavato con l'acqua della fontana da Arsinoe sua moglie, che lo trova ferito e che così ha modo di riconoscerlo.

Gli scioglimenti buffi poi di questi componimenti non sono meno satirici. Aristide dopo essere stato steso a terra dal colpo di spada, di cui era solito morire nella tragedia classica, riprende fiato e se ne va, e peggio ancora avviene nella *Lucrezia* dove tutti i sei peronaggi decidono di morire chi di pugnale, chi impiccato, chi morsicato da un serpe, chi col veleno e chi impalato; ma improvvisamente scoppiano in un:

> pace, pace e non più guerra,
> che si goda, che si viva,
> bravi, bravi, viva viva!

Ed è l'ultima botta contro gli scioglimenti precipitati dall'arietta finale, dove esageravasi la preoccupazione di non lasciare lo spettatore avvilito da troppa commozione.

La «tragedia» e la «tragicocommedia» adunque, l'«intermezzo comico» e il «dramma semiserio» il «dramma serio» e l'«opera buffa» furono i sei generi rappresentativi, tentati in questo primo tempo dal Goldoni; questi gli passarono dinanzi agli occhi come le soluzioni errate di un problema, su cui agitavasi ansiosa l'anima sua; ed io credo che di essi abbiamo veduto abbastanza per giudicare ciò che fossero, e quale frutto desse lo svolgimento di questa fase dell'idea artistica del nostro poeta.

III.

Dal carattere isolato alla Commedia critica.

Orientandosi egli meglio via via con la pratica, ed abbandonata ogni velleità nel genere tragico, verrà ora a stabilirsi in questo secondo periodo definitivamente nel campo Comico, e da vero riformatore che in parte accetta e in parte rifiuta la tradizione, riuscirà a compiere l'opera della restaurazione del Teatro Comico Italiano, seguendo sopra tutto come principii essenziali: combattere il falso, non guastar natura, operare contro il danno portato ai costumi, il quale s'imputava non solo alla Commedia corrotta dei comici, ma alla stessa opera di Molière anche da dotti francesi. (1)

Mentre quindi si andavano spegnendo in lui contemporaneamente e l'entusiasmo tragico, a cagione dei ripetuti tentativi falliti, e il pregiudizio contro i comici, alla scuola dei quali andavasi educando sempre di più, forse non mancò di animarlo anche il ricordo di un non lontano trionfo

(1) Baillet., *Il giudizio dei dotti.* T. VI.

di un illustre autore comico, giudicato in quel tempo il primo letterario splendore d'Italia: il Maffei. – Era stata recitata in Venezia infatti nel 1728, per dieci sere di seguito, fra grandissimo applauso, la famosa Commedia *Le cerimonie* giudicata dai critici il primo sano esempio che avesse finalmente l'Italia di quell'*onesta Commedia* che tanto diletta, benchè di soggetto innocente e felicissimo sforzo di introdurre il nobile costume nel teatro corrotto.

L'argomento comico di queste *Cerimonie* segnava appunto il primo sorgere di quella delicata critica, che fu uno dei cardini dell'opera riformatrice goldoniana; esso volse sopra le ciance, l'affettazione esagerata e le ridicolezze di moda; l'intreccio suo è guidato senza maschere, ma in compenso con sobria gaiezza, tutta affatto nuova alla scena italiana Il verso facilissimo intende d'accostarsi all'uso del parlare ordinario, dal quale è rigorosamente bandita però ogni sconvenienza; la stessa buffoneria dei servi è di una correttezza singolare.

Doveva essa tuttavia al Goldoni servire di nobile esempio, ma non di modello assoluto, presentandosi a lui, veneziano dall'anima morbinosa e mobilissima, manchevole di quel brio e di quella vivacità ch'egli aveva anche contro sua voglia ammirato invece nei tratti dei famosi *Batteleurs*. Trovavano questi tratti ragione di più per essere ammirati dal Goldoni, presentandosi in quel tempo raffinati nobilmente dall'arte di due ottimi attori da Maschera molto prossimi all'autore, di spirito e di fantasia oltremodo ammirevoli, rappresentanti

della tradizione veramente luminosa della Commedia dell'Arte: il Truffaldino Sacchi, e il Pantalone Golinetti. -- Ma più di tutti il celebre Antonio Sacchi, l'attore che *jouait les Comédies de l'art, attaché toujours au fond de la Scène, donnait par ses saillies nouvelles et par des reparties inattendues un air de fracîheur à la Pièce* e di cui nelle arguzie potevano riconoscersi *des pensées de Sénèque, de Ciceron, de Montaigne* detti con l'arte di fare che *la même proposition qui était admirée dans l'Auteur sérieux, faisait rire sortant de sa bouche.*

La mancanza delle Maschere d'altra parte fin dal periodo tragico passata inavvertita nel *Belisario*, a cagione della novità dei rifacimenti, erasi tosto palesata come fonte di disgusto nel pubblico con la caduta della *Rosmunda* che per trascinarsi avanti malamente, aveva dovuto puntellarsi con la comicità della *Birba.*

Nè la sostituzione dei personaggi comici con semplici personaggi ridicoli, fatta nel *D. Giovanni*, per quanto un po' meglio accetta della soppressione totale, aveva soddisfatto di molto.

Tutto consigliava insomma di rimettersi in pace con le Maschere, almeno per ora, ed accoglierle senza disprezzo come elemento che, se da un lato rendevasi per l'imperizia dei comici insulso e buffonesco, dall'altro accomodato a dovere poteva anche, sotto un certo aspetto, presentare tratti vantaggiosi di quell'umorismo che in fondo al teatro italiano regolare era sempre mancato.

Ed ecco riaperta loro benignamente la porta, pensando però di condurle garbatamente ad un

posto d'onore, pur non abbandonando forse l'intimo ideale di vederle più tardi bandite per sempre.

Dico forse, perchè sarebbe anche lecito dubitare che a questo punto, non ostante quello che il Goldoni stesso afferma, egli non avesse invece un vero e proprio divisamento di bandire le Maschere: per il momento si accingeva soltanto a riformarne sostanzialmente il contenuto, a sollevarle dalla loro abiezione, a regolarle con misura e con gusto. Strada facendo poi deve essersi formato i suoi giudizii più fermi, stabilendoli via via con successive esperienze, e secondo la misura datagli dal suo gusto naturalmente buono.

Io credo insomma che non ostante tutto, al punto in cui siamo l'autore si trovi ancora molto indietro dalla formazione di un programma, ma che egli proceda ancora per un buon pezzo confusamente a scandagliare qua e là, senza aver fatto a priori sulle Maschere delle regole assolute.

Arrivato in appresso per questa via all'opera buona di Carattere, rifiutando per ripugnanza naturale a poco a poco tutto il falso, il povero e lo sregolato del contenuto e della forma di esse, è probabile che tale opera buona si fissasse poi come programma definitivo a tutto il resto della sua produzione artistica. — Per ora invece altre cose si mostravano evidentemente nella necessità di venir corrette e messe in accordo: l'anima degli attori, ed il gusto del pubblico. — Non ostante il valore di qualche ottimo comico, la massa degli attori presentavasi, com'è noto, ignorante e grossolana, ribelle alle regole e insofferente perfino di

mandare a memoria una parte con precisione; amavan essi di profondere senza fatica il loro spirito quale esso si fosse, e di lavorare per fiacca abitudine su tele vecchie e senza varietà — Verso i comici egli si volse adunque da guida amorosa: ora studiandone l'anima singolarmente, ora col buon consiglio spingendoli sempre al meglio, animato dal desiderio di vederli migliorare sempre di più, di avvicinarli all'anima sua quanto più poteva, e d'innamorarli dell'arte che esercitavano.

E fece ch'essi stessi rappresentassero per mezzo di certe Commedie i loro propri difetti, non per esporsi al pubblico come oggetto di riso, ma perchè avessero campo di meditarvici e di correggersene. — Con altrettanto slancio si volse poi a quel pubblico che, avvezzo a tanti difetti dei comici, pareva si fosse adattato a non cercare da essi che la sconcezza e la buffoneria che lo facessero ridere. E davvero si presentava tra i più temibili ostacoli questo malo gusto del pubblico, che aveva in sua mano il mezzo potente del povero incasso, con cui parecchie volte manifestava meglio ancora che con i fischi il proprio malcontento.

Ma al Goldoni non mancò la pazienza: studiandolo nei suoi caratteri speciali e nelle sue tendenze naturali, si diede a svezzarlo dalle cattive abitudini ad una per volta: dal pretendere ad esempio che chi sapeva rappresentare un'azione comica dovesse saper fare con la stessa abilità una capriola, un salto sulla corda o cantare un'arietta; dal cercare il vano diletto degli occhi prodotto dalle

decorazioni spettacolose, più che l'intimo diletto del cuore, dato dall'azione anche modesta, svolta tra le pareti di una casa borghese, o di una villa o di un campicello dei più conosciuti; dal gustare la buffonata e la vacuità, invece della vivace critica, resa piacevole dal ridicolo premeditato con serietà, congegnato con verità, porto con la grazia di uno stile facile e famigliare.

E certo si ripromise fin d'ora di guidarlo ad ammirare l'azione semplice, purchè ingegnosa, modellata sulla realtà della vita, atta a farlo lavorare di riflessione: il frutto migliore forse che l'autore dell'opera sua si attendesse. Ma non potendo nè pubblico nè comici rifarsi a dovere, senza che il terreno non venisse sgombrato da quei tanti infelici autori che rappresentavano nella vita vera una parte più comica di quella che i buffoni rappresentavano nella scena, anche contro di questi egli rivolse parte dei suoi sforzi. Era la loro presenza che imbrattava sopratutto il teatro, e che certo aveva sul principio ispirato al nostro poeta quella ripugnanza a mostrarsi sinceramente ciò che era; finchè poi si persuase, contrariamente all'esempio ch'essi gli offrivano, che nobilissimo poteva diventare il suo ufficio di poeta comico, per cui occorreva la scienza del filosofo, e il genio dell'artista che unisse *al lungo studio paziente dei comici, del pubblico e di se stesso, quello dei grandi modelli, e sopratutto della natura, nella grande immensa vita reale.* (1) Perciò assidendosi defini-

(1) *Teatro Comico.*

tivamente al suo posto di poeta teatrale, non potè far a meno di volgersi contro questa genìa di ciuchi, che gli si convertirono in altrettanti rivali, e ne fece le più dilettevoli figure comiche che trovano il loro prototipo nel Crisologo dei *Malcontenti*, commediografo di belle speranze, pronto a scodinzolare per ogni dove, a sgolarsi in sonnifere letture, trincerato contro il giusto biasimo entro una pazienza da genio incompreso, vuoto come una vescica, ignorante come un asino, e pur battezzantesi da sè « glorioso imitatore di Shakespeare ».

Nella ripresa delle Maschere, adunque, il primo posto toccò al Pantalone. Analogamente a quella sostituzione di personaggi ridicoli tentata nel *D. Giovanni,* colla quale eransi tolti alla Maschera nome e vesti, ma non lo spirito, questa volta egli ricorse ad un'altra sostituzione: tolse alla Maschera parte dello spirito antico, e le lasciò per l'opposto la parte esteriore nell'abito da mercante e nel nome di Bisognosi, senza però più coprirle la faccia nè darle l'obbligo dell'età avanzata.

La preferenza fra gli attori toccò al Golinetti, il comico « mediocre nelle parti con la sua maschera, ma molto abile per rappresentare il carattere di giovane veneziano a viso scoperto », dopo che il poeta gli ebbe osservato un'espressione di fisonomia particolare, uno speciale modo di parlare e di porgere. Queste osservazioni gli suggerirono la creazione di un carattere di veneziano moderno, nuovo e piacevole, quale fu il « Cortesan »,

da innestarsi in quello del veneziano antico e burattinesco, rappresentato dal Pantalone. L'autore spiega che il titolo veneziano, non sarebbe nè aggettivo nè sostantivo e che esso avrebbe voluto significare « l'uomo di mondo, cioè franco in ogni occasione, che non si lascia gabbare, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile ma soggetto però alle passioni e amante anzi che no del divertimento ». (1) Questo fu il primo cambiamento fatto da Pantalone nel Teatro Goldoniano che però noi non possiamo sapere fino a che grado di perfezione giungesse nell'originale del 1738, che fu riforbito e completato in appresso.

In ogni modo esso attaccava subito la più importante fra le quattro maschere da Venezia predilette ed uno dei tipi più antichi della tradizione, quale lo presentava di solito col viso coperto da maschera in carattere di Vecchio, e sotto il nome di Pantalone. D'un tratto questi fu trasformato da vecchio in giovane, da Pantalone dei Bisognosi diventò soltanto Momolo dei Bisognosi; restò mercante, corteggiatore di donne, veneziano, ma tentò di porsi anche per i caratteri esterni nel giusto mezzo tra la Maschera antica e la creazione del carattere *nouveau et agrèable en même temps* gittando il volto di cartone, dietro al quale s'impediva *que l'Acteur sensible fasse paraitre sur son visage la passion qui l'anime.* — Con esso adunque s'incominciò la battaglia contro la povertà e la vanità del tipo antico, iniziando un'opera di costruzione

(1) Pref. al *Cortesan* edizione Gavelli.

nuova, con una creazione che legasi alla Maschera antica nel voler cogliere un ridicolo superficiale e momentaneo, ma più di questa tenta il sorriso dell'anima viva, l'espressione onesta l'atteggiameno di una verità particolare che ne diriga le azioni.

Dica pure lo Schlegel che il Goldoni tolse le Maschere senza supplire al loro effetto con altri mezzi di giocosità, per affermare il contrario basterebbe, se non ci fosse altro, l'esempio di questo giovialissimo tipo di veneziano gaudente, di spirito fine e d'ingegno pronto, il cui cuore, nemico dell'ingiustizia e della spavalderia, è pronto al soccorso del debole, alla generosità fin dove non s'accorga d'esser per cader nella rete; serena anima capace di trovar la nota allegra nei momenti più burrascosi, filosofo accorto sotto le vesti di spensierato buontempone, incarnazione del democratico moderno, specialmente, quando alle minacce del nobile marchese spadaccino, risponde da vero popolano mostrandogli un buon randello o misurandogli « una sleppa ».

Tutta la Commedia che ebbe in origine la forma di una semplice Commedia a soggetto, stesa sul solo Canevaccio, ma con la parte del protagonista scritta per intero si ridusse per il momento allo studio di questo unico carattere; vennero invece appena sbozzati i caratteri secondarii e tracciati, perchè facessero contrasto col primo. Più tardi, nel rifacimento fattone per le stampe, presero vita propria e divennero dei veri caratteri a parte; così il parassita Truffaldino diventò il « micelazo »

veneziano, lo sfruttatore di donne, il facchino che sogna d'essere « el fradelo dela balarina », di metter « la peruca a gropi » e di andar « dorato e inargentato alla tavola pareciada del protetor senza vedar e senza sentir », e verrà a mettere in evidenza l'abilità di Momolo, « l'omo de mondo » che sa sfuggire alle arti della bassa venalità; abilità cortesana che si riassume in quella sua semplice frasetta che gli vola spesso come inavvertita alle labbra di: « So come la va! »

E davvero egli mostra di saperne « una carta per ogni zogo » anche nel maneggiarsi con Smeraldina diventata « la lavandara che lava tre camise a la settimana ai boni aventori che ghe dà dei ducati, e qualche volta ghe dona anche le camise ».

Così pure il Cortesan risalta in confronto a Lucindo, l'amoroso sempliciotto dell'Arte, diventato in particolare il novizio alle prime armi, il « bon fio de famegia » che cade in tutte le trappole della furba femmina, la quale « dà corda a quanti le capitano »; poichè, mentre questi si mostra nell'imbarazzo, timido ed incerto, costretto a nascondersi di qua, a svignarsela di là, con la sua figura ridicola fa risaltare vieppiù quella di Momolo che con l'intrepidezza « de l'omo de mondo che no se fa mincionar » non trova mai nulla d'inaspettato nelle azioni dei viziosi che lo circondano e sa pararne le botte, perchè con l'aiuto di un assennato disprezzo senza esagerazione, non s'aspetta da loro mai nulla di buono. — Con Momolo adunque, il Pantalone passava finemente dalla classe dei burlati a quella dei burlatori senz' altro. Truffaldino, Smeraldina,

Ludro imbroglione veneziano, Ottavio rivale bravaccio che tende lacci nell'ombra, tutti si affollano intorno al Cortesan, tentando di fargli pagar care le sue debolezze di gioventù, ma egli riesce a star « saldo in cassa », salvandosi da tutti col solo aiuto del suo buon senso e del « suo fondo d'onestà », più d'una volta facendo ch'essi stessi cadano in quella rete che avevan tesa per lui.

Notevole in questa Commedia l'ammasso dei caratteri turpi, che in seguito andranno assolutamente scomparendo dalla scena goldoniana ; essi costituiscono un legame di più tra l'arte iniziale di Goldoni e quella Commedia Improvvisa, che prima di diventare sollazzo plebeo, usava la rappresentazione realistica del turpe, con vero intendimento morale. — Certo il poeta intendeva a questo punto che « onesta commedia » potesse anche esser quella che si accontentava di velare decentemente il vizio, perchè esistente in natura ; e certo credeva che la rappresentazione di questi caratteri fosse un mezzo di serbare quella gaiezza e quella verità che mancava alla stessa Commedia tanto ammirata del Maffei. — In appresso fu trascinato da una più forte corrente, di voler ad ogni costo introdurre nel teatro il buon costume, ed allora è innegabile che l'imposizione di un freno tanto rigido, non abbia portato impaccio in un genere d'arte, che aveva per fine di rappresentare sulla scena la commedia umana della vita, vissuta veramente com'è. — Certo che il precetto, per cui Goldoni negavasi assolutamente in appresso la rappresentazione anche decente del vizio, se valse ad accontentare

i censori puritani, valse pure a sbiadire la schiettezza di certe tinte, ove venne invece a trapelare qualche falsità artificiosa: quale pompa più magnifica di colori non avrebbero spiegato mai senza di ciò le sue tele già tanto luminose, anche sotto la rigida regola! — Per questo riguardo si possono legare al *Momolo* due altre commedie che lo seguono: *Il Prodigo* (1739) e *La Bancarotta* (1740): esse sono in relazione fra loro anche per la sceneggiatura, costituendo una trilogia di Commedie a scenario la quale nel successivo progresso segue le due differenti maniere tenute anche dalla Commedia a soggetto. La prima comincia cioè a sceneggiarsi alla maniera primitiva degli scenarii dello Scala senza dialogo espresso, con lo schema del puro scenario, cui aggiungesi appena la parte di un solo personaggio: la terza finisce sul tipo medio degli scenarii posteriori, quelli del Gherardi, ad esempio, dove si concede meno all'iniziativa dei comici e molto di più al commediografo.

Per quanto questo non si possa rilevar bene dalle commedie complete come sono nelle edizioni a stampe, e quindi non possiamo studiare da vicino la successiva gradazione di questo svolgimento, esso ci viene però testimoniato dall'autore nella prefazione alla terza di queste commedie, la *Bancarotta*. « Non essendo le Maschere avvezze a rappresentare commedie studiate — egli dice — nè potendomi accontentare di quello che dicevano all'Improvviso, accomodai questa volta la cosa dividendo il piacere metà per uno: parte scrivendo la Commedia a modo mio, e parte lasciando alla libertà degli ar-

tori; *se non che in questa ne ho voluta per me maggiore porzione.* » Dunque era andato gradatamente, ed aveva osato di più in questa che nelle altre, pur cadendo tra il *Prodigo* e la *Bancarotta* la composizione di due Commedie a soggetto vere e proprie, fatte per l'Arlecchino Sacchi: *Le trentadue disgrazie di Arlecchino* e *La notte critica.*

Il *Prodigo,* che vien chiamato la Commedia gemella del *Cortesan,* portava in origine il titolo di *Momolo sulla Brenta*; il suo carattere traeva diretto profitto dal Momolo del *Cortesan* di cui è caricata la « cortesaneria » dal lato della generosità spendereccia, rimasta nel *Cortesan* in giusto equilibrio ed esageratasi nel *Prodigo* in vera mania che dà la continua preoccupazione di largheggiare a tutti i costi « per non parer un mincion ». *Son splendido, son generoso, ho gusto che i parla de mi* è la sua divisa; e gode e fa godere tranquillamente, senza un pensiero al mondo per la sua imminente rovina tanto la sua amata vedova *fresca co fa na riosa, che dei capponi no magna altro che la cimeta de l'ala, dei polastreli la cresta, dei colombini le cervelette,* quanto gli amici che convengono in *diese dosese, e l'Autunno fino in venticinque e in trenta* a godersi gli agi della sua villeggiatura opulenta e disastrosa, e perfino i galantuomini sconosciuti che trova in piazza, che conduce seco a pranzo, quando non *vien nissun* e i contadini e le contadine ai quali dà *da magnar e da bevar fin che i vol,* purchè facciano in cambio giochi e festa intorno a lui *aiutandolo a star alegro, a divertirse e a esser contento.* « Senza de sti mati el mondo

no poderave goder » riflette Brighella, ed è appunto col carattere d'uno di questi, che non erano nè imaginarî nè pochi, che il secondo Pantalone goldoniano ci si presenta nuovamente. — Esso è, a differenza dell' « omo de mondo », una caricatura molto calcata, suggerita dal buon successo del primo, ma è però caricatura di carattere vero, e tanto vero, che gli fu segnato l'originale nella persona di Sua Eccellenza Grimani.

È da credersi però che in origine questi primi studî, che soltanto più tardi diedero vere e proprie commedie di carattere, e del tipo più perfetto, non abbiano propriamente mirato allo svolgimento di un carattere nel suo vero senso, ma soltanto a mettere qualche cosa di meno indefinito e di più animato nel tipo antico: il Cortesan, copiando soltando qualche cosa della maniera di vivere degli scapoli veneziani amanti del buon umore, della vita allegra, un po' scapati, senz'essere disonesti, capaci di mutar costume prendendo moglie, il Prodigo cogliendo qualche caratteristica frequente negli spensierati gaudenti delle villeggiature sul Brenta, il delizioso fiume che guidava dalle lagune venete a Padova, lungo le cui rive fra i sontuosi palazzi dei ricchi che potevano spendere, risonanti di musiche e di feste, si levavano numerose le palazzine anche del medio ceto, dove tutti accorrevano al divertimento della campagna, facendo assai più di quanto potevano, e partendosi rovinati.

Nel rimaneggiamento generale delle rappresentanze poi, fatto più di dieci anni in appresso, tanto il primo quanto questo secondo Momolo

quanto il terzo Pantalone, che tra poco vedremo, poterono accentuare la loro espressione di carattere compiuto e perfezionarsi, pur essendo stati in sul principio tracciati soltanto per mezzo di sbozzature difettose. Mi pare sufficiente argomento ad appoggiare la mia ipotesi anche il raffronto di questi due passi; il primo trovasi nella prefazione al *Cortesan*, e dice: « in questa commedia ho moltissimo cambiato.... il pubblico nel primo tempo l'udiva volentieri perchè si contentava di poco, e un poco di novità, un poco di buona condotta e un carattere originale bastavano per guadagnarsi l'applauso »; il secondo, ch' è nella prefazione della *Bancarotta*, aggiunge: « se non fosse stato per gli associati, anzichè impiegar tanto tempo nel riformar queste tali Commedie e nello scriverle interamente di nuovo, le avrei gettate nel fuoco ». (1) Apprezzamenti disdegnosi invero, che ci rivelano tuttavia espressamente che i caratteri da noi considerati non ebbero in origine che un po' di novità e un po' di buona condotta; qualche cosa di meglio delle macchiette da Intermezzo insomma, modificate da qualche nuovo elemento, ma non più che modificazioni.

Aggiunge un'altra prova il terzo di questi lavori, la *Bancarotta*, il quale rimastoci fra i tre nella sua forma più integra, a cagione di essere stato scritto nell'originale in buona parte più degli altri due, ci presenta un Pantalone quasi scevro di ritocchi; ora questo è così prossimo a quello

(2) Pref. al vol. X ediz. Gavelli, Pesaro.

dell'Arte, da poter essere classificato, fra i Pantaloni goldoniani, un vero e proprio Pantalone d'eccezione, per le sue caratteristiche portate direttamente dal tradizionale vecchio libertino, zimbello delle donne, che finisce perfino, secondo il costume della Maschera antica, senza correggersi. È vero che si cercherà di farlo diventare in appresso, « l'esempio vergognoso di coloro che si abbandonano alle dissolutezze, perdendovi le facoltà e il credito, i quali con le mali arti degli impostori fanno torto al ceto rispettabile dei mercanti che sono il decoro e il profitto delle nazioni », ma nella sua concezione originale resta pur sempre un tipo che risente meglio degli altri quello dell'Arte.

Ora, se si osserva che questo Pantalone è fra i tre considerati quello che rimase più fedele all'originale, conviene quasi chiamarlo il primo Pantalone Goldoniano; e poichè nella sua impostatura fondamentale mostra sopratutto di essere in rapporto con la « virtuosa » Clarice, di cui è oggetto di scherno ridicolo, potremo dire che rifletta con la massima evidenza l'antica caricatura stupida e viziosa, impersonante la satira del libertinaggio senile. — Anche questo, adunque, e anzi più degli altri è una Maschera più di garbo dell'antica, con significazione più ampia, ma sempre Maschera, degli altri due caratteri.

Anche la Commedia del resto non fu originale, fu un rifacimento di una Commedia buffonesca intitolata: *Pantalone mercante fallito* e cattivo rifacimento, di cui l'imperfezione viene generalmente

riconosciuta, attribuendone la causa all'essersi trovato il Goldoni per motivi domestici in un periodo di svogliatezza. Anche questo c'entra certamente, per quanto l'aver messo nella Commedia maggior numero di scene scritte che non nelle due precedenti, potesse indicare ch'egli ebbe anzi tempo di lavorare con maggior comodità, ma per ciò che riguarda questo Pantalone, più Pantalone del Cortesan e del Prodigo, esso mi ha tutta l'aria di essere tale, sopratutto per essere rimasto meglio degli altri com'era nell'origine e non per altre ragioni.

Con esso s'indroduceva tuttavia un nuovo motivo: come il *Cortesan* alludeva con qualche punta di critica alla vita scapata dei giovani veneziani e il *Prodigo* con intenzione più seria ancora, a quella rovinosa dei nobili in villa, aggiungeva questa rappresentanza un nuovo quadro di vita moderna, rappresentante le bricconerie dei mercanti disonesti e gaudenti a spalle altrui, pronti ad arrangiare ogni cosa con una fuga finale dove « chi s'ha visto, s'ha visto ».

Ma nemmeno qui si potrà giudicare dell'opera da quanto ci presentano le stampe: dobbiamo soltanto tener conto del carattere principale che in certo senso potremo collegare anche al Prodigo come questo si collega al Cortesan: il Mercante fallito della *Bancarotta,* infatti, è prodigo come il Momolo, ma prodigo libertino e vecchio, al quale « più ghe cresse i ani, più ghe cresse i vizî ».

In complesso questo primo studio fatto dal Goldoni sulla maschera del Pantalone può rias-

sumersi così : una geniale esercitazione di unire ciò che trovava di vivo e piacevole nella Maschera, a qualche cosa di serio e di sostanziale dato dalla vita vissuta, in modo che il tipo fisso incominciasse ad assumere significati molteplici. Ma per ora il successo fu dato, a detto dell'autore stesso, soltanto da un po' *di originalità e di buona condotta* (1) in generale; in quanto all'espressione, la coscienza del poeta non mostravasi in appresso molto quieta specialmente su di un punto: il linguaggio dei suoi personaggi.

Quanto si allontanò egli dall'uso del corrotto teatro in questi primi saggi, e arriva a classificare questi « i giorni del mal costume »? (2) È uno scrupolo suo o esiste veramente il fatto che il *Prodigo* « avendo mire disoneste », dicesse delle cose lubriche che fecero poi pentire il poeta, il quale nel rifare la commedia tanto si doleva « di averla fatta com'era » quanto si rallegrava di averla severamente mutilata e corretta di poi? — Mi pare che questo solo particolare, così categorico, basti per poter asserire che queste commedie si trovarono in principio, anche per la forma legate a quelle dell'Arte; dato il puritanismo sopravvenuto in seguito, non credo che ci fosse l'abbondanza di indecenze che parrebbe, certo però che non mancarono quelle licenze di parole che dovettero per il momento esser ritenute bizzarrie piacevoli e indispensabili anche all'orecchio naturalmente delicato del nostro poeta.

---

(1) Prefaz. all'*Uomo di mondo* - ed. Pesarese.

(2) Dedicatoria a S. E. Priuli, premessa al *Prodigo*.

Benedendo più tardi « i salutevoli provvedimenti dei magistrati supremi che avevan comandato la purgazione della Commedia » egli si scolpa di ciò dicendo che « tali leggi di decenza le aveva in mente *fin da principio* ma che le pose in pratica a poco a poco, a misura che il buon gusto del pubblico si andava perfezionando ».

È lecito dubitare che a questo punto il buon gusto del pubblico non c'entrasse più che tanto: il fatto è che questi suoi primi saggi si sviluppano sotto una grande influenza del teatro dell'Arte, e che di mano in mano che ci si viene accorgendo di un germoglio nuovo s'avverte pur anco come il nascondersi dentro di esso di una vecchia trama, la cui nervatura scompare e riappare, tentando di riprender vita ad ogni momento.

Queste commedie in ogni modo, fatte in origine con molti difetti della Commedia d'Arte, perfezionate più tardi da ritocchi più maturi, sono, nella forma sotto cui oggi si presentano, tali da offrirci meglio d'ogni altra, il tipo di quella Commedia creata dal Goldoni, mediante gli accomodamenti geniali della Commedia corrotta. Esse ebbero tutte fortuna, e gli applausi piovvero da tutte le parti, sopratutto per il *Prodigo* che ebbe l'onore di venti rappresentazioni di fila.

Prima della *Bancarotta* erano venute tuttavia due altre commedie interamente a soggetto: *Le trentadue disgrazie di Arlecchino* e *La Notte critica* in cui « gli avvenimenti l'un sopra l'altro ammucchiati » mirarono ad avere soltanto: *plus de conduite et de sens commun que dans les Comédies*

de l'Art. — Infatti anche il Toldo [1], il quale crede che la prima di queste commedie sia con molta probabilità *Les vingt deux infortuns d'Arlequin*, il primo dei tre scenarî scoperti recentemente da lui in Francia, non può negare ad essa qualche gaiezza. — Per ciò che riguarda lo studio dei caratteri, debbonsi ritenere opera divergente, ma essendo d'altra parte *chargée de situation et d'évènemens* dovettero essere anch' esse un esercizio utilissimo ad acquistare l' arte dell' intreccio e non più romanzesco, come avvenne con gli studî tragici, ma comico e pieno di movimento piacevole; furono esse infatti così vivaci da potersi chiamare *l' epreuve des comédiens* complicate con novità e se dobbiamo credere all' autore, anche *finement travaillées* Questa fine lavorazione tuttavia non si riflette nella Commedia della *Bancarotta* che venne subito dopo di esse dove per quel che riguarda il carattere, si sente che l'autore si è nel frattempo distratto con lo studio dell'Arlecchino. Noi ci sentiamo infatti oltre che per le altre ragioni che abbiamo detto, anche per questo nuovamente nell'orbita del tipo fisso, al quale ritorna lo stesso Pantalone già uscito dal suo guscio con la veste più piacevole di cortesan e di prodigo.

Ebbe termine intanto l'anno 1740 [2]. Diventato diplomatico, Goldoni lasciò passare quasi due

---

(1) Toldo, in Giorn. St. d. Lett. Ital., XXIX, 381.

(2) Per gli avvenimenti della vita del Goldoni in relazione cronologica alle sue opere mi rimetto a quanto dicono i due più recenti scrittori, G. Caprin, cit. e Ortolani, *Della Vita e dell'Arte di C. G.* Saggio Storico, Venezia, Ist. d'arti grafiche. 1907.

anni prima di ritornare al teatro, e, quando nuovamente vi tornò per ritemprarsi dei guai domestici era già avvenuta la partenza del Sacchi e del Golinetti, per i quali aveva lavorato con grande entusiasmo.

Trovò adunque tutti attori nuovi, tornò allo studio di essi, e questa volta trovò *très-poli fort-gaie, très brillant* madame Baccherini, la bella servetta, avvezza secondo il bizzarro costume teatrale alle trasformazioni dello Spirito folletto e della Cameriera Maga; in esse l'attrice mostrava il suo valore nel presentarsi sotto forme differenti di costume, e nel rappresentare successivamente parecchi personaggi che parlavano diverse lingue; una specie di trasformismo alla Fregoli. E bastò una smorñetta del bel visino pienotto e rotondo di madama, una parolina detta con quella « sua pronuncia che rapiva », perchè il nostro poeta si stillasse il cervello per poter trarre vantaggio anche da una simile pazzia.

Il nuovo carattere che gli venne ispirato nella *Donna di garbo* rimase buono però soltanto nella concezione; in pratica divenne esorbitante: esso si volse ad illustrare l'abilità femminile di poter rappresentare molti caratteri, senza cambiar di linguaggio nè di abito, ma toccò la caricatura. Lo stesso carattere limitato come potè essere in seguito a giusti tratti d'arguzia e di spirito, si rese uno dei più graditi del teatro goldoniano; ma dovette per ciò ridursi alla semplice grazia dell'anima femminile che sa celare i proprî sentimenti

facendoli apparire tutt'altri, mentre scoprendo con furberia in altrui le recondite debolezze, trae profitto dai piccoli segreti del cuore senza far danno ad alcuno. — L'autore lavorò, per il momento, sopratutto per la gloria dell'attrice e l'attrice lo compensava dissipandogli le melanconie. In qualche altro modo, però, cercando di temperare l'insufficienza della sua creazione si decise a far un passo avanti nel campo della forma.

La Commedia fu tutta scritta e fu il primo poderoso attacco all'Improvvisazione del teatro istrionesco. — Le maschere tuttavia vi si trovano vive e vegete; lo stesso personaggio di carattere ricorda da vicino il personaggio antico della donna di dubbi costumi, per quanto mutato in quello d'una femmina di fondo onesto che ha errato una sola volta « per essere soggetta a tutte le umane passioni »; il seduttore non ha del tutto smesse le spoglie di D. Giovanni, per quanto abbia prese quelle più particolari e alla moda dello studentino di Pavia, che viene dagli studî ridendo delle sue passate follie; Brighella è sulla via di diventar l'uomo di cuore piuttosto bonaccione, e pietoso dei casi di Rosaura, soltanto per soccorrerla non cessa di essere orditore d'intrighi; Arlecchino figura a suo posto, fuori dell' intrigo, il burlone che viene a sviare qualche volta la compattezza dell' azione con le sue piacevolezze.

L'ampollosità del carattere della Donna di garbo però, l'inverosomiglianza di certi suoi tratti, la sproporzione del suo linguaggio, rimasero cose innega-

bili anche dallo stesso autore, che a distanza di oltre dieci anni (1) mostrava ciò non ostante la più grande preferenza per questa sua prima nata.

Essa infatti, facesse ridere o dormire, era per il momento, la regola imposta, la vittoria dell'autore sull'attore, il trionfo per il quale appianavasi uno dei massimi ostacoli, e distruggevasi uno degli elementi più vitali della indisciplinatezza delle Maschere: l'Improvvisazione. — Questa era la loro vita, e nel perdervi il diritto le Maschere diventavano lo strumento dello scrittore, all'arte del quale commettevasi non solo la loro condotta, ma anche il linguaggio loro.

« Io non odio la Commedia dell'Arte, diceva il nostro riformatore, ma odio quei comici che non hanno abilità sufficiente di sostenerla »; (2) il riparare a quest'insufficienza ora sarebbe stato un peso di più al suo compito di commediografo, ma sarebbe anche stato il mezzo di potersi finalmente muovere senza ostacoli, di distruggere ciò che assecondava le brame degli scorretti, e di ridare la sua dignità *ad un mestiere stato per lungo tempo disprezzato e giudicato pericoloso.* (3)

Alla *Donna di garbo* seguì un'altra commedia tutta scritta: *L'impostore* ispirata all'episodio ben

---

(1) Pref. all'Edizione Bettinelli.

(2) Proemio al Vol. XV edizione Pasquali. A questo proposito vedi anche M. Ortiz, *Il canone principale della poetica goldoniana*, Atti della Accad. di Arch. e Lett. XXIV. Napoli. Essa afferma che il G. combattè il secentismo e non la Comm. d'Arte (pag. 79). Ora è più giusto dire, lasciando stare il secentismo, ch'egli combattè la *cattiva Commedia d'A.*

(3) Proemio al *Prodigo*, edizione di Pesaro.

noto della truffa del capitano Raguseo che aveva messo il povero poeta in fuga da Venezia; essa rappresentanza fu richiesta a pagamento dal collegio dei gesuiti che non ci vollero donne, ma in vece loro esercizî militari sulla scena: venne composta fra gli erramenti pericolosi dei campi militari spagnuoli ed austriaci, nè devesi cercare in essa alcun progresso. Sfogo di rabbia e narrazione di un fatterello particolare, mostra soltanto di perdurare nel metodo di cercare l'effetto per contrasto, fra l'ingenuo dottor Polisseno e il capitano impostore, di togliere il soggetto da fatti realmente successi, e più di tutto continua la *Donna di garbo* nell'essere scritta tutta per intero. Nè però la vittoria doveva essere definitiva, poichè alla ripresa dell'opera teatrale dopo l'interruzione pisana, il nostro autore ricominciava col metodo del *Cortesan* a scrivere sul canevaccio misto di poco scritto

Dopo le commedie regolari la *Donna di garbo* e l'*Impostore*, adunque, viene a frapporsi il periodo pisano, nel quale non ostante l'autore ci dica di essere stato per tre anni in trattenimento con Bartolo, Baldo, il Farinaccio e il Claro, senza addimesticarsi con la comica Musa, devesi tener conto tuttavia dei due canevacci fatti da lontano per l'Arlecchino Sacchi: due commedie a soggetto, il *Servitore di due Padroni*, di soggetto già noto e il *Figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato*, d'invenzione tutta originale (1). — Lavori a canevaccio, composti dal

(1) De Boulmiers, *Histoire anedoctique et raisonné du théâtre Italien jusqù a 1769.* — Paris 1709 Vol. VI, (pag. 357).

nostro poeta per l'eccellente Sacchi, l'imagine del quale aveva continuato a sorridergli fra i volti lividi dei clienti litigiosi. — Esercizî d'invenzione, sforzi di fantasia, studî di vis comica, ricerche di rendere interessanti le situazioni, di aggregare agilmente scene, di sviluppare azioni, che ebbero la loro utilità. —

Il *Servitore di due Padroni*, diventò più tardi (1753) la commedia completa che abbiamo veduta, nella quale viene tuttora ammirata l'abile condotta e il curioso annodamento delle scene, per cui l'azione si presenta inviluppata con grandissimo garbo e con piacevole novità. Una specie di scenario fu del resto anche la nuova commedia del *Tonin Bela grazia*, (1745) fatta come la *Bancarotta* su di un resto di vecchia commedia il *Pantalon Paroncin* [1]. In essa e in altre due che la seguono, formando fino alla *Putta onorata* il gruppo delle commedie di caricatura, il carattere ritorna lontano dalla verità. — La prima è caricatura del « grazioso » del bellimbusto sciocco « Tonin bella grazia » o anche « della grazia » che richiama anche una certa maschera accennata dal Bartoli [2] il « Desávedo » ovvero l'insipido, che avrebbe per patria Parma, comparso sui teatri bolognesi vestendo una specie d'abito arlecchinesco a varî colori. — Tale caricatura dà un carattere alla Commedia tutto giocoso, non ostante la presenza del personaggio turpe nel

(1) Cfr. anche gli *Scenarii Corsiniani*, II, 65 e quelli *Locatelliani* II, 50 (cfr. anche G. Caprin, cit. 117).

(2) *Gli scenari ecc. cit.* Introduzione, CLXXXIII.

cavalier d'industria che sotto il nome di « Frappatore » sostiene parte dell'intrigo; ma questi non fa che dare maggiore risalto alle sciocchezze del grazioso. Soltanto quando la commedia fu ritoccata per le stampe prese il secondo nome di *Frappatore*, e soltanto allora è da credersi che l'autore pensasse di metterla fra le morigerate commedie, col caricare le tinte di questo personaggio, che « immerso nei vizî cerca modo di coltivarli alle spese del semplice giovinotto », e viene alla fine punito. L'esempio utile ai viziosi venne pensato dopo; l'originale fu una caricatura che cercava di essere satirica e nulla più. Tonino è il bue d'oro, il Milordino, che si compiace della « peruca stocada, della camisa de renzo che sfiamega, dei maneghetì alti fin su le ongie; degli aneli che sluse e che fa correr putte de qua, putte de là, da non saver più da che banda vardarse ». — Quando la commedia fu rappresentata a Venezia fece un tonfo solenne, tuttavia gli stessi libellisti le diedero poco di poi taccia di « troppo vera e troppo pungente ». (1) E infatti noi sentiamo il vero fino al punto che abbiamo riferito: un vero somigliante alla verità spiegata sulla scena dal Parabolano della *Cortigiana* aretinesca, che passava nel marchese di Mascharille molieresco e nel *Cicisbeo* del Fagioli, ma un poco appresso sentiamo invece il troppo là dove Tonino continua « le me fasseva un mondo de burle, chi me spuava adosso, chi me schizzettava dell'acqua, chi me buttava dei scorzi;

(1) *Memorie*, Vol. II.

ma gnente, mostrava de agradir le finezze, ma no le me piaseva nissuna ».

L'intreccio non ostante il primo apparire di un personaggio a tinta sentimentale in Donna Eleonora che insegue il marito traditore, è tutto diretto e coordinato evidentemente alla stessa maniera del *Cortesan* per la manifestazione cioè della caricatura principale. La teoria di spiegare sul teatro deformità morali risibili ma non urtanti, non ha preso ancora il suo limite giusto; lo scopo principale è quello di divertire il pubblico ed i mezzi che si adoperano sono ancora vicini a quelli della Maschera.

« Tonin bela grazia » continua tale e quale nella seconda commedia di questo gruppo: *I due gemelli veneziani* (1747), accoppiandosi ad un fratello gemello, in compagnia del quale presenta un nuovo aspetto: l'effetto di contrasto perchè l'uno è sciocco l'altro spiritoso. — Il giuoco vien sostenuto dallo scambio continuo delle persone; il gemello spiritoso altri non è che il Cortesan da noi già veduto; portato in un intreccio più difficile di casi. — Baleno di ricordo classico havvi forse nel semicarattere della « bronza coverta » l'ipocrita Pancrazio sobillatore di femmine credule; come dal teatro classico deriva alla lontana l'intero soggetto, che l'autore ci presenta (1) scortato dall'autorità di Plauto, di Gian Giorgio Trissino, gloria e splendore d'Italia, e del facetissimo Firenzuola, e perciò forse giudicato abbastanza degno anche del Dottor Carlo

(1) Pref. ai *Due Gemelli*, ediz. Gavelli, vol. IX.

Goldoni, quantunque diventato in quel tempo il Compastore Polisseno, investito dall'arcadia romana con tanto di diploma delle campagne Fegee. — Si erano però serviti dell'argomento anche molti altri scrittori del 600, fra cui il comico Gio. Battista Andreini, è in tempi più prossimi Niccolò Amenta e tutti i più accreditati comici, [1] molti riuscendo con lode, molti formandone dei mostri. Fu dunque anche questo per il Goldoni un soggetto rancido, passato nelle sue mani come gli altri, a ritrovarvi la giovinezza e la grazia. — Meglio che in queste rappresentanze, dove lo studio dei caratteri scenici è pari a quello di rendere interessante la trama, si presenta questa caricatura del Parigino, in un'altra rappresentanza la *Vedova scaltra* dove diventa il tipo particolare del cavaliere alla moda venuto di Francia in Italia, a far pompa dei suoi abiti e dei suoi costumi peregrini. Esso si accompagna in questa terza Commedia ad altri personaggi d'una comicità un po' più sbiadita, ma che volgono il loro studio a riprodurre le caricature delle tre differenti nazioni: inglese, spagnola ed italiana.
Fu questa un'altra vittoria riportata; la *trattazione di parecchi soggetti ad un tempo* che offrivano una svariatissima combinazione di casi. — Oltre alla Vedova spiritosa, adunque che sostiene l'azione, e in arti conquistatrici sorella per scaltrezza della Donna di garbo come noi abbiamo veduto nella

---

(1) Gli scenarii del tempo del G. avevano diffusissimo il tipo dei Gemelli nei *Simili* ad es. anche negli *Scenari napoletani*, cioè quelli recentemente donati da Benedetto Croce alla Biblioteca Nazionale di Napoli.

prima parte del nostro lavoro, si presentano nella Commedia della *Vedova* il francese vanesio, chiacchierone bugiardo, l'inglese serio, taciturno, sincero fino all'indiscretezza, lo spagnolo, rampollo diretto del Capitano dell'Arte, e già un poco avvicinantesi ai tipi borghesi incarnanti « le grandeze de boca e la povertà de scarsela », e l'italiano messo in più discreta luce degli altri, con la sola caratteristica della gelosia amorosa.

Cinque caratteri adunque, che furono in effetto cinque caricature, in cui ritroviamo però qualche cosa più che nelle due precedenti commedie, di ciò che viene dalla vita vera e qualche cosa che viene dall'antica tradizione teatrale. — Non solo Monsieur Le Bleau per esempio trovasi assai intimamente unito a due personaggi che abbiamo esaminato, e con essi a una maschera del teatro istrionesco, ma anche lo spagnolo D. Alvaro de Castiglia, per quanto mitigato e ridotto alla sola vanteria del suo carattere genealogico, esce sempre dall'antico buffone, dal Capitano che vanta la sua valigia sacrario di libri magici, di barbe dei mille re tagliati a pezzi con un sol colpo di spada, di gemme strappate alle porte dei cento castelli incantati, di lingue di draghi velenosi presi e squartati, ecc. . . Sono pure tradizionali avanzi di travestimenti dell'Arte le mascherature della Vedova, che nell'ultimo atto, diventa successivamente una seria inglese, una scherzosa francese, una castigliana severa, una tenera italiana, in modo da ingannare i suoi amanti e da far preferire a ciascuno sopra tutte le donne quella del suo paese

Tuttavia le maschere che non sono qui eliminate, vengono superate dal comico della caricatura: Pantalone ed il Dottore sono personaggi di contorno, solo Arlecchino, servo di locanda, è più abile nell' imitare successivamente i quattro padroni di cui è ambasciatore e di farne la satira allegra ma del tutto pulita. Marionnette, cameriera francese, è una Colombina spiritosa e sta a completare la caricatura principale del francese, singolarizzandosi per la stessa sua leggerezza: il vanto del primato parigino sullo spirito e sul buon gusto di tutte le nazioni. — L'azione giocosa è un semplice fatto di cronaca: una vedova veneziana che per alcun tempo ha fatto l' infermiera d'un vecchio e ricco marito, vuol rimettersi del tempo perduto con lo sceglierne un altro. La parte imaginaria è guidata con garbato artificio; tra i corteggiatori che le si presentano, la vedova sceglie il conte italiano, per averlo riconosciuto più sincero di tutti dopo averli esperimentati con diverse trovate. La commedia si completa con un tocco di satira piacente nel facile accomodamento del Cavaliere francese che essendo stato rifiutato come marito, si accontenterebbe di prendere presso Rosaura il posto di cicisbeo.

L' argomento era invero stato toccato variamente anche lungo il corso della rappresentanza. In una certa scena del I atto anzi, Rosaura avendo tra mano il codice parigino del cicisbeismo ci aveva letto l'articolo « il padre deve provvedere alla figlia il marito, ed ella deve provvedersi il cicisbeo: questo sarà l'intimo segretario della si-

gnora e di esso avrà più soggezione che del marito .. » e ne aveva riso saporitamente. Del resto il cicisbeismo era già stato assalito un po' più materialmente nell'*Uomo Prudente* (1). Il cavalier francese però, della *Vedova*, con la sua caratteristica di parigino, venuto in Italia a dettar regole di eleganza e di saper vivere con spirito era disceso dalla creazione prossima d'uno dei precursori goldoniani più originali e più strettamente italiani, il Nelli. *Monsieur de la Franchise* del *Geloso disinvolto* suggerì certo al Goldoni la satira contro la boria francese d'aver dirozzata l'Italia. Lo dimostra anche il fatto che la commedia del Nelli appare congiunta all'altra commedia goldoniana già accennata e di poco precedente, l'*Uomo prudente*. Questa presenta il carattere principale con molte caratteristiche del *Geloso disonvolto*. Cosicchè Pantalone dell' *Uomo prudente* è tanto vicino all'Anfibio del *Geloso* nelliano, quanto Monsieur Le Bleau della *Vedova* è parente prossimo di Mons La Franchise della commedia del Nelli. Pantalone ed Anfibio giungeranno è vero, a risultati diversi, ma sono entrambi i mariti gelosi che nascondono i loro difetti, il primo per prudenza, il secondo per vergogna. Molte scene hanno perfino l'identica intonazione (2).

(1) Sui cicisbei in genere c'è un recentissimo studio per quanto prolisso e confuso, di Maria Merlato, *I Mariti e i cicisbei nelle commedie di C. Goldoni*. Firenze, 1906.

(2) V'è una certa scena, in cui entrambi colgono la moglie in compagnia dei serventi. Anfibio dice mascherandosi, Att. I, Sc. IV: «oh che fortuna, non mi sarei imaginato giammai di trovar la mia moglie su quest'ora ed in questo luogo onorata e favorita da sì gentil

Per l'esagerazione della prudenza di Pantalone la commedia del Goldoni andrebbe veramente messa fra quelle di caricatura, ma per alcuni tratti gravi, per il suo intento serio, la riforma del costume domestico, noi la collocheremo a capo di quella serie di commedie, che troveremo or ora, in cui alla rappresentazione di un carattere si accoppia lo studio critico d'un costume.

---

coppia di cavalieri, così ho piacere ch'ella faccia, si diverta pure... » e Pantalone (Att. I, Sc. III) « Oh! Patroni riveriti! Oh! che bella conversazione, servitor umilissimo! » Risponde Lelio « Perdoni se prevalendomi della sua gentilezza, venni in di lei assenza a godermi di quelle grazie che generosamente dispensa la sua casa ». E Pantalone: « Patrona me meravegio, ma ghe xe bisogno de ste dichiarazion ». — così tutto il resto dell'artificioso contegno di Pantalone trova riscontro in quello di Anfibio.

IV.

L'opera completa.

Nell' *Uomo Prudente* c'è chi ha visto un eroe del 500 che preferisce un colpo di fucile dato nella schiena ad un duello ([1]), chi ha riso invece dell'esagerazione grottesca del suo carattere e dello scioglimento melodrammatico della commedia. ([2]) In ogni modo questa fece passare il Goldoni all'ordine di quelle commedie, in cui si fissa una tesi seria: questa volta fu d' insegnare ai mariti la via migliore per evitare lo scandalo degli amori disonesti delle mogli. Via via seguirà ora la serie della *Putta Onorata,* della *Bona Mugier,* del *Cavaliere e la Dama,* dove si sosterranno successivamente: la sovranità morale del popolo sul patriziato corrotto e l'impossibilità del serventismo onesto. — In tre di queste commedie: la *Putta Onorata,* la *Bona Mugier* e il *Cavaliere e la Dama* è anche osservabile un eccezionale movimento di passioni; col *Cavaliere e la Dama* specialmente Goldoni inclinerebbe in qualche modo al

(1) Rabany, cit. — (2) Caprin, pag. 128.

dramma borghese coi due personaggi di passione D. Rodrigo e Donna Eleonora, in cui vengono ad agitarsi veri e propri turbamenti del cuore, vinti da magnanimi sforzi morali. Si ritorna al trionfo della virtù e all'ottimo esempio da imitarsi della tragicommedia e del dramma serio; D. Rodrigo e Donna Eleonora, il perfetto cavaliere e la perfetta dama, si amano segretamente durante l'esilio del marito di questa, ma sanno frenare la loro passione fino al punto di non approfittarne nemmeno quando la sua morte permetterebbe loro onestissime nozze. Risorge, come si vede il personaggio eroico, senza vesti greche o romane e senza il linguaggio in versi; ma in una azione della vita d'ogni giorno e in un mondo di creature con vizî e virtù del tempo.

Così la *Putta onorata* che fu composta con l'intento di essere il contravveleno della disonesta commedia popolare che recitavasi al S. Luca, espone la *Putta onorata*, che diventerà nella seconda commedia la *Bona mugier* come il più perfetto modello da dover imitare delle « putte de casa soa e de giudizio » capaci di vivere con la massima regola anche in un ambiente vizioso, evitando gli allettamenti della ricchezza, sempre fedeli ad un onesto affetto, fiere del proprio onore (1), per cui gareg-

(1) *Putta onorata*, atto I, Sc. XIII - Le pute de casa soa in sto paese le ga giudizio e le vive con una regola che fursi fursi no la se usa in altro logo. Le putte veneziane le xe vistose, ma in materia d'onor dirò co dise quelo:

« Le pute veneziane xe un tesoro
« Che non se acquist acussì facilmente
« Perchè le xe onorate come l'oro
« E chi le vol far xoxo no fa gnente;
« Roma vanta per gloria la so Lugrezia
« Chi vol prove de onor vegna a Venezia! »

giano coll'altro tipo popolare del Gondoliere, sincero, galantuomo, famoso in coraggio, entusiasta di poter appendere la bandiera di vincitore in regata, accanto a quella vinta dal padre e dal nonno.

Queste due commedie dialettali sono certo le più remote precorritrici dell'opera delicatissima di Giacinto Gallina, e sono quelle ch' hanno segnato la più profonda impronta nel teatro dialettale veneto, il quale tuttora si è ben definito, per opera dei più valenti campioni, in quel genere d' arte che tra il fluire del riso giocondo intesse il tenuissimo filo della passione che penetra carezzevole dentro nell'anime. Con esse noi possiamo osservare anche il primo presentarsi della vispa commedia dialettale, nella quale Goldoni scende alla riproduzione decisa della vita delle classi umili adoperando il linguaggio direttamente parlato da esse, dolcemente amoroso in Bettina e Pantalone, comico nei gondolieri, di cui le « barufe » dipinte al naturale, sono dilettevolissime per chi le intende. Che esse commedie lo mettessero sulla via del migliore trionfo ce lo dice l'accanimento con cui Carlo Gozzi gli ghignava in faccia *l'è un poeta a scriver condannà — come santo Bagozzi in venezian* [1], accusandolo ad un tempo d'allettatore e corrompitore.

Fra le Maschere di queste commedie Pantalone sopratutto prese veste nobilissima; sia che appaia come suocero di Bettina, sia sotto le vesti del

(1) *Risposta all'Addio composto dal signor C. Goldoni e recitato dalla Comica Bresciani*, in C. Gozzi, Opere, Firenze, 1774, tomo VIII.

signor Anselmo del *Cavaliere e la Dama* egli sarà il padre ideale, ispiratore di saggezza e di costanza, dalla cui bocca uscirà il rude ma sempre puro consiglio, dalla cui mano cadrà spontaneo il beneficio, ammiratore devoto della bontà e della virtù, nemico sdegnoso e implacabile delle frascherie dei « cacazibetti » che fan gettar via tempo ed offendono la riputazione. Tanto adunque quand' egli figura come marito della bella moglie senza dote (*Uomo Prudente*), quanto in seguito, quando viene a rappresentare il puro e tenero sentimento del cuore, Pantalone può dirsi figura affatto fuori della cerchia buffonesca: egli si afferma oramai come personaggio virtuoso, e come modello da dover imitare, nè più nè meno di D. Rodrigo, il tipo del perfetto cavaliere che tende ad « inspirare la probità ed a guadagnare i cuori cogli allettamenti della virtù ». Brighella ed Arlecchino si sono guadagnati un discreto posto d'onore diventando nel *Cavaliere e la Dama* Balestra servo furbo e Pasquino servo faceto; sempre ambasciatori d'intrighi amorosi si tengon però lontani dal lazzo scorretto e dall'abiezione tradizionale.

Colombina conserva il suo fondo di sfrontatezza ed il suo spirito di scrocco nelle due commedie a oggetto, ma nel *Cavaliere e la Dama* sa stare nel fatto, seduta a filare fino alla mezzanotte accanto alla dama onestissima e si commuove dei disastri altrui fino a piangerne sinceramente.

Queste le mutazioni raggiunte negli elementi tradizionali nelle Maschere; ma già il lavoratore di vecchie materie potevasi dire Autore o inven-

tore del tutto. Non ostante il balenio di qualche difetto sparso ancora qua e là, di qualche mezzo melodrammatico ([1]), di qualche andamento carico di fatti straordinari e un po' romanzeschi ([2]) il vero progresso conseguito in questo gruppo di commedie è di aver finalmente rigettato il falso della caricatura, e di essere entrato veramente nella via della creazione di caratteri, di ambienti, di pensieri e di linguaggi nuovi « facendo vedere al popolo e toccare con mano che si poteva ridere senza le Maschere, di quella specie *di riso nobile* e in fondo spiritoso che è quello proprio degli uomini di giudizio ». Le maschere, veramente e materialmente parlando non mancarono all'origine nel *Cavaliere e la Dama*, ma essendo affatto prive di qualunque improprietà e già mutate con certa arte nei personaggi generici che noi abbiamo veduto, potremo riconoscere senz'altro che, se non il nome e la loro veste, mancava certo di loro in questa commedia lo spirito. Questo segna veramente la loro soppressione che avviene qui se pure non la vediamo palesarsi in senso assoluto. Resta dunque il *Cavaliere e la Dama* commedia regolare, di serietà sostanziale nel soggetto mirando alla riforma del costume nelle classi patrizie, di caratteri universali, d'ambiente reale, di ridicolo nobile, onesta negli intenti e nell'espressione del linguaggio, senza disonestà di zanni, senza caricature di vecchi, quella commedia insomma che noi cercavamo,

---

(1) Il veleno dell'*Uomo prudente*.

(2) *La Putta onorata*.

come del tutto rinnovante la commedia corrotta e pur uscente da questa.

Attraverso la collana delle precedenti commedie critiche, noi sentiamo l'avvicinarsi e l'andar formandosi di questo nuovo tipo di commedia, che non è nè popolare nè di ambiente particolare, ma commedia italiana che se non ha tutti i requisiti della migliore commedia di Goldoni, è certo fra quelle che escono nobilmente dalla schiera comune, non fatte per il semplice diletto. — La sua novità e la sua caratteristica essenziale è oramai quel ridicolo nobile che invece di render protagonisti Arlecchino o Brighella o Pantalone, ci mette sott'occhio *i pazzi* che servon per diletto, soggetti alle ridicole stravaganze di una donna per avere l'onore di essere nel numero dei suoi cavalieri serventi; *le frasche* che criticano le azioni altrui senza riflettere sulle proprie, *gli ingannatori fraudolenti* che caricano di falsità e d'inganni le loro azioni, cercando per fas e per nefas di avvantaggiarsi, senza compassione delle sventure altrui.

Così mentre si avverte in tutte queste commedie la presenza di elementi vecchi ringiovaniti da caratteristiche nuove e reali, si può riconoscere contemporaneamente ciò che è frutto di creazione nuova, tema offerto dall'osservazione dell'anima umana isolata o collettiva; copia di quel mondo che si dispiegava oramai chiaramente agli occhi del nostro autore, nella sua molteplicità ridicola o viziosa.

Senza contare che l'*Uomo prudente* fu tessuto sulla storia vera di un delitto avvenuto in Toscana,

noi sentiamo in esso la verità più universale di tante famiglie disordinate, dominate da donne violente e ribelli alla severità, popolate di galanti consigliatori di male, e di figli male educati. ([1])

Sentiamo nella *Putta onorata* la nuda realtà del basso fondo popolaresco, dove cresce fiore incontaminato la vergine forte e prudente; e via via sono nuove apparizioni la casa della casta moglie che veglia a studio della culla nella *Bona Mugier*, e quella della donna vigile custode del focolare nel *Cavaliere e la Dama*. In quest'ultimo poi vi è perfino la discussione esplicita di una tesi: la possibilità dell'onesta servitù. L'autore confuta la questione senza aspreggiarla col mezzo della satira, ma negando recisamente per mezzo di analisi psicologica che accanto ad una donna bella, giovane adorabile un cavaliere libero, conoscitore del merito, possa vivere realmente senza offendere la sua onestà. Via via dimostrando che in simili condizioni il cuore più illibato e più onesto, com'è quello di donna Eleonora, cade « nella sorpresa di pensieri scorretti e pericolosi », arriva a concludere in una forma affatto nuova che hanno un bel dirsi i due eroi « resisti o mio cuore, trionfa o mia virtù »; i fieri turbamenti loro vanno così crescendo, da farli finire irresistibilmente innamorati. Il perfetto cavaliere infatti dovrà risolutamente confessare ad un certo punto a Donna Eleonora « grande è l'amore ch'io vi porto che oramai non è più bastante a superarlo la mia virtù ». E come

(1) *Uomo prudente.*

riparo alla sua debolezza, trovare per unico mezzo una brusca separazione dell'adorabile volto.

Mostrando così l'autore d'ammettere per un momento la possibililà dell'ideale amicizia amorosa fra due esseri di eccezionale onestà, con le due condizioni che molto costi il resistere anche per poco, e che debba tutto risolversi con la separazione finale, finisce per escluderla. — Ciò rendeva la commedia del *Cavaliere e la Dama* opera di serio intendimento, reso più serio ancora da certi altri tratti come quello che inneggia ad esempio alla sovranità del popolo industre « sui cavalieri di nome nati nobili per accidente, meritando d'esser plebei ».

E tocca ad Anselmo, l'onesto padre di chi soffre, il tipo dell' umanitario senza restrizione, a gridar contro Flaminio da uomo schietto, franco e senza soggezione « un vil mercante, un uom plebeo? più plebeo è quello che per avere ereditato un titolo e poche terre, consuma i giorni nell'ozio e crede che gli sia lecito di calpestare tutti e di vivere di prepotenza. L'uomo vile è quello che non sa conoscere i suoi doveri, e che vuole a forza d'ingiustizia incensata la sua superbia ». [1]

Certo su questo argomento resta sempre al Parini la gloria di aver dato all'Italia l'opera d'arte compiuta, la grande protesta a nome di tutta l'umanità, ma chi potrà negare che il Goldoni non abbia saputo precederlo in ardimento, con questo libero grido? Poichè non soltanto

(1) Atto II. Sc. XI.

molte delle sue rappresentanze popolari sono satire acerbe contro i nobili, ma la censura è sparsa in moltissime altre Commedie goldoniane ed è, se bene si esamini, delle più accanite. Non è nemmeno ironia, è rappresentazione nuda e decisa di verità: la figura innocua di cavaliere che appare nella *Vedova* e di cui si ride appena, è già stata preceduta da quella del cicisbeo della natura più vile, insidiatore d'onore, consigliatore di delitti, nell'*Uomo prudente*, che diventa il cavaliere con aggiuntavi la qualità di seduttore di fanciulle nella *Putta onorata* e di baro nella « *Bona Mugier*. Nel *Cavaliere e la Dama* infine, i due personaggi virtuosi servon soltanto di mantello: i veri protagonisti sono gli altri viziosi o ridicoli, maschi e femmine, che ci affogano col soffio della loro mondanità vana e del loro cinismo impudente. Questa Commedia infatti doveva aver per titolo addirittura la *Cicisbeatura*, perchè in essa « trovavano » avverte l' autore « i tratti loro più caratteristici questi martiri della galanteria e schiavi dei capricci del bel sesso ».

Al Parini che colpiva la nobiltà dal lato della virtù antica degenerata in ozio molle e ridicolo, il nostro autore dava certo lo spunto con l'onesta voce di Pantalone, che anzichè muovere a riso lascia nell'anima un non so che di profondo e di malinconico.

Certo, sopravvenuta la censura, il Goldoni non potè essere più nè così libero nè così coraggioso, ma a torto si dice di lui che « *ebbe paura e che visto il guasto solo se ne rammaricò, pensando ch' era*

meglio lasciar correre l'acqua per la sua china e sorriderne in disparte » [1] non sempre, almeno, fu così. — Si potrà piuttosto dire che delle sciocchezze e delle debolezze della borghesia e della plebe, si appagò soltanto di ridere, ma sui vizî dei nobili non lasciò di usare tutta quella severità che gli fu possibile, ogni qualvolta gliene venne il destro, anche se troppo alla superficie non appaia. Devesi quindi dare il giusto valore anche a quelle proteste d'ossequio ch' egli va facendo continuamente, cerimonie di convenienza, alle quali era costretto nel mettere le sue commedie sotto la protezione di Eccellenze che, come queste del *Cavaliere e la Dama*, erano ad esempio una Donna Paola Visconti Arrese Lilla che accanto al suo nome aveva tanto strascico di titoli: marchesa di Gambolò, Garbana e Remondò, contessa di Valle Lomellina, signora di Trenzanese e Torazza, marchesa di Castelnuovo Bello, Grande di Spagna, ecc...., ecc.... ; ciò non era che il galateo del tempo. Io spero a questo proposito con un altro mio lavoro di poter dimostrare più ampliamente ciò che mi accontento di affermare qui come una semplice ma ferma convinzione mia, formatami fuori d'ogni preconcetto, durante la più attenta lettura dell'opera goldoniana: che egli abbia cioè molto *coraggiosamente* gridato contro le « done capriciose, i mariti senza cervelo e i serventi per casa, rovina dele famegie » i quali certo non appartenevano nè alla borghesia nè al popolo. - Se il

(1) P. Molmenti, *C. Goldoni*, Studio, Venezia, Ongania, 1880, Cap. VII

pregiudizio severo della costante leggerezza goldoniana può essere permesso in parte a chi ignorando il dialetto di Goldoni, deve ignorare gran parte dell'anima sua veneziana, non è permesso di esagerare su ciò a chi abbia potuto intendere in tutta la sua schiettezza, almeno il linguaggio di Pantalone.

Ma a noi che siamo partiti dirigendoci ad altro punto, qui non è dato di trattenerci più oltre. Noi siamo andati attraversando l'opera del nostro poeta per cogliervi ciò ch' egli ha via via disfatto, rifatto, tolto, combinato di vecchio nel nuovo e creato finalmente di suo, fino ad arrivare alla prima apparizione di quella buona commedia che noi abbiamo veduto essere *Il Cavaliere e la Dama*, resasi tale passando gradatamente dalla Commedia a scenario e di carattere isolato (1) a quella regolare tutta scritta (2) a quella di caricatura isolata (3) ed a quella di caricatura moltePlice. (4)

L'elemento drammatico in questa commedia è ancora un certo difetto che nuoce alla perfetta schiettezza del suo spirito comico, del quale invece tanto abbonderà la prossima opera goldoniana. Ma per trovare la commedia che sia veramente la prima opera ideale di Goldoni, non basterebbe nemmeno inoltrarci nel prossimo gruppo delle 16 Commedie fino all'esame della *Pamela*, la quale

(1) *Cortesan.*

(2) *Donna di garbo.*

(3) *Tonin bela grazia.*

(4) *Vedova scaltra.*

pur essendo la prima veramente senza Maschere, ha un'originalità di seconda mano, una impostazione interamente romanzesca, ed il concetto fondamentale ristretto alla questione dei matrimonî dispari. Tutto ciò non potrebbe farcela considerare per quella commedia ideale che oltre all'essere senza maschere sia anche commedia che « riproduca la natura nei veri tipi umani » quadro della vita consueta di tutti i giorni, d' intreccio verosimile, semplice e piacevole, d'azione guidata ad onesto fine senza sforzo, rallegrata dal ridicolo nobile che non è mendicato dalla caricatura; commedia che abbia insomma abbondanza di comicità per piacere, e di spirito morale per istruire.

Se noi volessimo arrivare propriamente a questa commedia, dovremmo farci ancora passare dinanzi, oltre a tutte quelle che precedono la *Pamela*, alcune altre che la seguono, il *Cavaliere di buon gusto*, cioè di carattere e d'intento morale, con le maschere, il *Giocatore*, bellissimo studio di carattere, ma anch'esso con maschere, il *Vero amico*, senza maschere, ma illustrante più che altro « la virtù rara, la virtù subblime » che ha spirito per istruire ma niente comicità per piacere; la *Finta ammalata* con maschere, protagonista Pantalone, uomo credulo; arrivando fino alla *Dama prudente* (1751) la quale sarebbe veramente la prima commedia senza maschere, di caratteri ritratti con naturalezza e finezza d'analisi, col particolare ridicolo tolto dal generale delle passioni comuni, spoglia di pesantezza filosofica, e nello stesso tempo non ristretta al puro diletto.

Ma noi non siamo andati cercando la materiale mancanza delle Maschere; abbiamo riscontrato nel *Cavaliere e la Dama* la mancanza del contenuto di esse e tanto ci basta. Tutt' al più, se noi non volessimo accettare definitivamente questa commedia come quella in cui la riforma goldoniana per la prima volta si compie, perchè la presenza del personaggio eroico e dell'elemento passionale ne turba la pura giocondità comica, non avremmo a fare che un passo di più, fermandoci alle *Donne puntigliose* o alla *Botega del Cafè.*

Bellissime commedie tutte due, non ostante le riprensioni del signor Aristarco Scannabue, dove il poeta riesce a mantenersi senza alcuna esagerazione nè comica, nè filosofica, in quel giusto mezzo che un prolungato esercizio d'ottica teatrale ormai gli dettava.

Commedie d'ambiente entrambe, l' uno aristocratico) l'altro borghese, non tessono soltanto una storia interessante, nè dispiegano una passione isolata, ma svolgono la passione dei singoli in rapporto ad una collettività. L'azione stessa non è che il legame essenziale fra i differenti individui e l'ambiente dove vivono, resi necessarî l'uno all'altro; che importa che vi sia un personaggio che si chiami col nome conosciuto di Pantalone mercante veneziano, di Brighella staffiere, di Arlecchino servo sciocco e faceto?

Pantalone non è più lui, è il saggio; Brighella e Arlecchino sono le vecchie conoscenze della plebecula che devono servir di richiamo coi loro abiti variopinti, ma ch' hanno ceduto in realtà il loro

posto di buffoni o di ribaldi *ai provinciali ridicoli* ai *nobili rovinati*, ai *borghesi maldicenti*, ai *giocatori di vantaggio*; tutta la schiuma dei furbi che rovinano, e degli illusi che si lasciano rovinare. D'altra parte la *Botega del Cafè* ci rimase fra le due nella sua forma definitiva proprio senza maschere, ed anche per la sua qualità di attingere alla borghesia, che è la classe caratteristica della commedia goldoniana, essa è preferibile per essere presa come commedia tipo alle *Donne puntigliose*.

Consideriamola quindi nella sua forma definitiva, senza pensare che qualcuno fra i suoi personaggi continuava all'origine a chiamarsi Arlecchino o Brighella.

In realtà sono cinque caratteri: don Marzio il maldicente, Eugenio il giocatore onesto, Leandro « il giocatore d'avvantaggio », Rodolfo il probo « esempio degli uomini savi, onorati e dabbene » e Pantalone « il tristo biscazziere » fra cui magnifica creazione è quella del maldicente, tolta dalla classe di questi oziosi che hanno sempre occasione di trovarsi a sparlare del prossimo, occhieggiando, spiando da per tutto, cercando sempre di essere i primi a saper novità, a indovinarne, a scoprirne ad inventarne se non ne esistono. D. Marzio è portato ad agire in un ambiente che rispecchia un'usanza d'origine tutta veneziana « la botega del cafè » non per questo scelta tuttavia, ma per essere uno dei luoghi più caratteristici in qualunque parte del mondo, del pettegolezzo e della maldicenza. Del caffè veneziano in generale dove erano soliti di piombare « gazzettieri a prendere notizie

giocatori galanti e zerbini in attesa di avventure, furbi a caccia di merlotti, ciarloni in riposo » ci parla Pompeo Molmenti ([1]) e riferisce di uno in particolare che potrebbe proprio essere quello della presente commedia, dove « i letterati, i giornalisti e i saccenti che disputavano sulle gare del Goldoni, del Gozzi e del Chiari, si davano convegno ». Era la bottega di caffè di Menegazzo, posta nella Merceria verso il ponte dei Bareteri, alla metà circa, vicino al campiello della chiesa di S. Giuliano. Ma chi sarà stato l'avventore maldicente cui è serbata senza parere, la parte del protagonista?

Il poeta nostro ebbe un bello scolparsi di non averlo maliziosamente copiato — l'originale fu trovato e fu certo in qualcuno dei suoi detrattori accaniti; eran così recenti le dispute per la *Vedova scaltra!*

L'intreccio della commedia è tenuissimo; esso vien tessuto quasi tutto sulle azioni del maldicente, il gentiluomo sfaccendato, che si presenta con l'occhialetto per osservare tutto più da vicino, che si impenna al minimo cenno di mistero, che vuol scoprire la magagna anche dove non c'è, contraddittore delle cose più evidenti, smanioso di divulgare segreti, ostinato nelle sue false supposizioni, vantatore ed egoista.

L'azione amorosa di Vittoria ed Eugenio, la quale amplia quella già nota nell'intermezzo del *Gondoliere* rimane legata all'azione comune, soltanto per presentarci un tipo di « giocatore sulla

(1) Op. cit.

cattiva strada » accanto a una « moglie virtuosa e paziente ». — Ridolfo s'interessa alla riuscita di questo matrimonio in pericolo, per mostrare « il tipo del galantuomo » pronto al soccorso, onesto protettore del debole, moderatore di cattive passioni. — Il « tristo biscazziere » che finisce in prigione, è posto sulla scena per venir vilipeso e dare con le sue frodi più risalto alla figura « del giocatore ingenuo », col quale « il giocatore d'avvantaggio » contrasta immediatamente rendendo alla perfezione l'ambiente.

In complesso è una scena della vita di tutti i giorni, una bisca che finisce per essere chiusa, dopochè sono in essa andati a rovinarsi tanti creduli sull'esempio di Eugenio. — Fra questa folla però di caratteri veri chi cercherà più le maschere, interessandosi del loro abito a colori e dei loro linguaggi diversi? Noi che abbiamo seguito il successivo svolgersi dell'idea artistica di Goldoni fino a questo punto, e lo abbiamo veduto assiduo nel suo lavoro di rifacimenti di vecchie tele e di vecchi tipi, sentiamo che « l'onesto Ridolfo » è quel Pantalone ideale che andò formandosi via via perdendo la fissità del tipo ridicolo e rivestendo le molteplici caratteristiche dell'uomo dabbene ; che il tristo biscazziere deriva qualche cosa dalla malizia dell'antico Brighella, ma anch'egli è diventato uno dei tanti ribaldi in generale, nè ha più bisogno di essere propriamente bergamasco, più che veneziano, italiano o magari turco ; Trappola non sa più che farsi del muso nero d'Arlecchino e del suo abito a toppe ; nessuno d'altronde s'accorge di

lui ; farà ridere qualche volta chi ne ha voglia, per quella grossolanità motteggiatrice ch'è propria di tutte le persone ignoranti, ma passerà senza infamia e senza lode tra la folla dei garzoni o dei lacchè che stanno in fondo alla scena, buoni a portare una lettera o a riferire un'ambasciata.

« Caratteri universali » — adunque « umani, verosimili, e forse veri », ecco la meta toccata, ecco il punto luminoso. Il ridicolo nobile che incomincia con la creazione dei cicisbei, farà capo ai rusteghi ed al burbero ; e sarà tutta un'ascensione. Da questo punto 1749 o 1750, in cui la commedia di carattere ha principio, fino al termine del glorioso periodo veneziano, a parte le diversioni storiche ed esotiche sarà una produzione vertiginosa di opere sempre migliori ; ma l'opera buona compiuta in questi anni con queste commedie, ha già segnato per il nostro autore l'ora gloriosa.

Egli ha, con questo termine ritornato il teatro italiano all' imitazione della natura ; e ciò studiando *sui Comici* quello che può piacere, *sul Mondo* quello che può istruire.

Da veneziano morbinoso, amante dell'allegria, rifuggì naturalmente dalla pesantezza del teatro d'imitazione classica, e la volle spezzata con la vivacità della Maschera ; ma di questa Maschera al suo orecchio di signore, estraneo alle brutalità istrionesche, ripugnarono le oscenità di forma, al suo ingegno di creatore ripugnarono le povertà di contenuto ch'erano nella fissità dei tipi. — Preferì quindi naturalmente di andar medicando via via questi scorretti ma vispi campioni dell'anima ita-

liana, ritrovandosi a poco per volta sulla via del carattere generale, piuttosto che partirsi dalla imbronciata imitazione accademica.

Ed anche nella tecnica preferì il modo dei Comici; fare tutto prestamente e di getto. Dopo qualche esercizio di commedia parziale, dopo qualche scenario abbozzato con genialità nuova, acquistò alla scuola loro la pratica d'impostare i soggetti, di snodare le scene, di raccoglierle alla fine, svolgendole con l'abilità di uno scenarista di buon gusto, e ordinandole con la disinvoltura di un pratico corago.

Nel libero linguaggio poi della Maschera, Goldoni sentì prima di tutto ciò ch'egli avrebbe dovuto dire in teatro, spogliati i massicci difetti della buffoneria. — Essa più di tutto gl'insegnò che all'artificio della parola pesata dovevasi preferire la naturalezza ch'era nell'improvvisazione; e gli si offerse a modello ond'egli si potesse servire di un mezzo simile a quello che essa sola possedeva per rendersi universalmente accetta; esprimere liberamente col rapido linguaggio del cuore.

Soltanto le azioni goldoniane vollero essere, a differenza da quelle dell'Arte, oltre che liete, anche oneste; di mano in mano che dalla Maschera venne uscendo il carattere, anche l'azione, per rimanere in diretto rapporto con esso, uscì naturalmente dal campo del fantastico, per entrare nel gran regno della natura e della verità, e per riprodurre quella verità che gli era più immediata Goldoni ricorse al suo mondo veneziano.

In ogni modo una sola fu la via, ed è quella

che abbiamo veduta, la via seguita dal nostro poeta per abbracciare ed interrogare la grande anima umana, costringendola a trasportarsi semplicemente e in tutte le sue svariatissime forme sulla piccolissima scena del Teatro, dall' immensa scena del Mondo.

FINE.

INDICE